

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

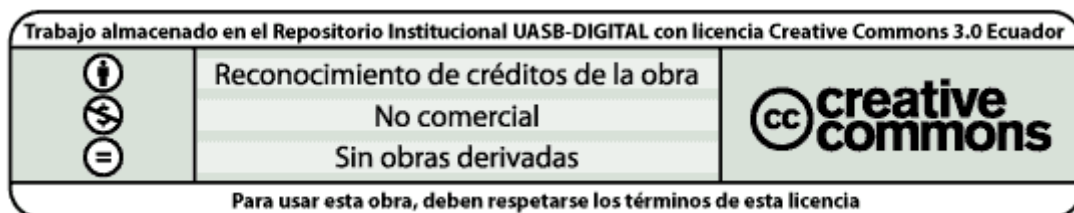
Mención en Artes y Estudios Visuales

**Luz y sombra en los andes peruanos en la primera mitad del  
siglo XX.**

**Representación y poder en la fotografía de Sebastián Rodríguez  
y Martín Chambi**

Autor: Yuri M. Gómez Cervantes

**Quito, 2015**

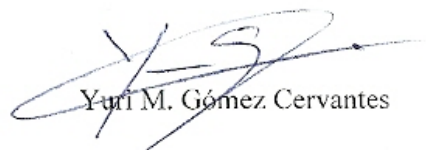


## CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, **Yuri Marat Gómez Cervantes**, autor de la tesis intitulada “Luz y sombra en los andes peruanos en la primera mitad del siglo XX. Representación y poder en la fotografía de Sebastián Rodríguez y Martín Chambi”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación del texto de la tesis, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaria General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, abril de 2015

  
Yuri M. Gómez Cervantes



**Universidad Andina Simón Bolívar**  
**Sede Ecuador**

**Área de Letras**

Maestría en Estudios de la Cultura  
Mención en Artes y Estudios Visuales

**Luz y sombra en los andes peruanos en la primera mitad del siglo XX.**  
**Representación y poder en la fotografía de Sebastián Rodríguez y Martín Chambi.**

**Autor:** Yuri M. Gómez Cervantes  
**Tutor:** Edgar Vega

Quito, 2015

## Resumen

La tesis investiga los imaginarios de la sierra y de sus habitantes a través de la fotografía de Sebastián Rodríguez (Huancayo, 1896-Morococha, 1968) y Martín Chambi (Puno, 1891-Cusco, 1973). Así, la relación entre representación y poder toma centralidad en el trabajo y dialoga con la elaboración de heterogeneidad histórico estructural, con el objetivo de visibilizar las formas como adquiere concreción el poder y su manifestación en las representaciones sobre la Sierra y sus habitantes en espacios sociales diferenciados, como son Morococha, Junín, en la Sierra Centro, y Cusco, Cusco, en la Sierra Sur.

El análisis semiótico de las fotografías parte de un nivel descriptivo para adentrarnos progresivamente en lo denotativo de las imágenes. En el transito de uno al otro identificamos tres elementos o niveles de análisis en cada fotografía: el índice, el ícono y el símbolo. En este proceso, la propuesta del Grupo  $\mu$  (2002) sobre la retórica visual permite identificar los elementos retóricos que desplazan el signo inicial a otro diferente, de índole denotativo, sobre la Sierra y sus habitantes. En el caso de la Sierra como lugar, hay una apropiación de la disciplina geográfica que organiza la composición de las tomas. En el caso de sus habitantes, existe poca similitud entre los casos de Cusco y Morococha: comparten ciertos elementos o criterios (raza, clase, género, edad) que organizan las fotos; sin embargo, de acuerdo a la especificidad histórica de la Sierra Sur y la Sierra Centro, adquieren una articulación propia. Por tanto, la relación entre representación y poder refleja la ausencia de una matriz constitutiva única, y, en su lugar, expone la presencia de un patrón, es decir, una densa malla que atraviesa las diferentes relaciones sociales, dándoles particularidad sin perder su articulación en una unidad analítica.

**Palabras claves:** representación, poder, Cusco, Morococha.

## **Agradecimientos**

Toda tesis cuenta con una historia: la de esta tesis es la amistad. La amistad de la familia Gómez Cervantes con Martha Amoroso, Graciela Di masi y Daniel Dell Arciprete, a través de quienes conseguí, de forma oportuna, algunos, sino muchos, de los textos usados en esta tesis. Así, las distancias se acortaron y las familias tejieron un cariño y una amistad más grande. Un gesto ingrato sería olvidar la fraternidad recibida en Ecuador: por un lado, al Pichincha por recibirme y permitirme una experiencia tan linda en su tierra y, por otro, a todas las hermosas personas que conocí durante la maestría. A su apertura, solidaridad, cariño, incondicionalidad y paciencia estoy agradecido. Las amistades son varias y a falta de espacio no los nombro, pero todos y todas saben muy bien quienes son. Espero compartir con mi tesis algo de mi Perú como ellos compartieron mucho de su Ecuador. Dos personas merecen mención individual. Gabriela Adrianzén por su complicidad, su energía que movilizó una vida por otros rumbos y su fuerza para sortear temores y límites. A Carlos Cornejo por los consejos sinceros, atinados y desprendidos, que son, a su vez, una deuda adquirida durante esta experiencia. Si ella contribuyó a expandir mis ideas, Carlos Cornejo colaboró con mantener los pies sobre la tierra. Con ambas personas adquiero una gratitud particular. A todas estas amistades intensas van mis agradecimientos y las partes más logradas del texto. El resto de la tesis es responsabilidad mía y ejercicio constante abierto a mejoras.

—¡Pueblo Indio! —dicen los viajeros cuando llegan a esta cumbre y divisan Puquio. Unos hablan con desprecio; tiritan de frío en las cumbres los costeños, y hablan:

—¡Pueblo indio!

Pero en la costa no hay abras, ellos no conocen los pueblos desde lejos. Apenas si en las carreteras los presienten, porque los caminos se hacen más anchos cuando la ciudad está cerca, o por la fachada de una hacienda próxima, por la alegría del corazón que conoce las distancias ¡Ver a nuestro pueblo desde una abra, desde una cumbre donde hay *saywas* de piedra, y tocar en quena o charango, o en rondín, un *huayno* de llegada! Ver a nuestro pueblo desde arriba, mirar su torre blanca de cal y canto, mirar el techo rojo de las casas, sobre la ladera, en la loma o en la quebrada, los techos donde brillan anchas rayas de cal; mirar en el cielo del pueblo, volando a los *killinchos* y a los gaviñanes negros, a veces al cóndor que tiende sus alas grandes en el viento; oír el canto de los gallos y el ladrido de los perros que cuidan los corrales. Y sentarse un rato en la cumbre para cantar de alegría. Eso no pueden hacer los que viven en los pueblos de la costa.

José María Arguedas, *Yawar Fiesta*

# Índice general

<b>Índice de fotografías.....</b>	<b>7</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo primero</b>	
<b>Fotografía, representación y poder en la Sierra peruana.....</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo segundo</b>	
<b>Martín Chambi, Sebastián Rodríguez y la sociedad de su tiempo.....</b>	<b>27</b>
2.1. Sebastián Rodríguez, Junín y la Sierra Central.....	28
2.2. Martín Chambi, el Cusco y el Sur del Perú.....	34
<b>Capítulo tercero</b>	
<b>La representación de la sociedad serrana a principios del siglo xx.....</b>	<b>40</b>
3.1. El lugar de las imágenes (el cuerpo).....	41
3.2. La imagen del lugar (el espacio).....	59
3.3. Representación y poder en las fotos de Martín Chambi y Sebastián Rodríguez.....	71
3.4. La etnografía visual.....	73
<b>Reflexiones finales.....</b>	<b>77</b>
<b>Anexo fotográfico.....</b>	<b>86</b>

## Índice de fotografías

Fotografía 3.1.	
<i>Adrián Ricarde, contratista, y sus obreros. Sebastián Rodríguez (c.1930-1940) .....</i>	<i>43</i>
Fotografía 3.2.	
<i>Ezequiel Arce y su cosecha de papas. Martín Chambi (1935) .....</i>	<i>43</i>
Fotografía 3.3.	
<i>El violador y su víctima. Sebastián Rodríguez (c. 1928-1940) .....</i>	<i>49</i>
Fotografía 3.4.	
<i>Chicucha y policía. Martín Chambi (1924) .....</i>	<i>50</i>
Fotografía 3.5.	
<i>Retrato de dos mineros. Sebastián Rodríguez (c. 1935-1945) .....</i>	<i>54</i>
Fotografía 3.6.	
<i>Primera motocicleta de Mario Pérez en San Sebastián. Martín Chambi (1934) .....</i>	<i>55</i>
Fotografía 3.7.	
<i>Autorretrato de Martín Chambi sobre primera motocicleta en Cusco. Martín Chambi (1934) .....</i>	<i>57</i>
Fotografía 3.8.	
<i>Campamento minero. Sebastián Rodríguez (1930-1940) .....</i>	<i>61</i>
Fotografía 3.9.	
<i>Autorretrato en Machu Picchu. Martín Chambi (1932) .....</i>	<i>61</i>
Fotografía 3.10.	
<i>Yauli. Sebastián Rodríguez (c. 1940) .....</i>	<i>65</i>
Fotografía 3.11.	
<i>Quietud. Martín Chambi (1923) .....</i>	<i>66</i>
Fotografía 3.12.	
<i>Primera página del artículo de Ríos Pagaza publicado en la edición del semanario limeño Variedades del 1 de enero de 1923 .....</i>	<i>69</i>
Fotografía 3.13.	
<i>Segunda página del artículo de Ríos Pagaza publicado en la edición del semanario limeño Variedades del 1 de enero de 1923 .....</i>	<i>69</i>
Fotografía 3.14.	
<i>Tercera página del artículo de Ríos Pagaza publicado en la edición del semanario limeño Variedades del 1 de enero de 1923 .....</i>	<i>70</i>

Fotografía 3.15.

*Cuarta y última página del artículo de Ríos Pagaza publicado en la edición del  
seminario limeño Variedades del 1 de enero de 1923..... 70*



## Introducción

Mi origen limeño, es decir, como un peruano proveniente de una ciudad costera y capital de un país centralista, marcó mi experiencia de estudio en una ciudad de la Sierra (Quito) y alimentó una serie de reflexiones personales previas. Cansado de la excesiva humedad de la ciudad y sus consecuencias alérgicas, emergió en mí tempranamente un deseo de migrar a la Sierra; sin embargo, esta opción es poco aceptada y extraña entre los capitalinos.<sup>1</sup> Lo atípico de mis expectativas para la mayoría de limeños responde a las brechas de servicios públicos y privados entre las ciudades de la Sierra y de la capital. Lima acumula los mejores servicios (educativos, de salud, entre otros) y una oferta de productos y empleos más amplia. Estas condiciones materiales confluyen con prejuicios sobre la Sierra y sus habitantes. Por una parte, la idea de la Sierra como sinónimo de *retraso* en comparación con la Costa. En el discurso nacional oficial la geografía agreste impidió la germinación de proyectos políticos, culturales y económicos debido a su condición geográfica y climática.<sup>2</sup> Por otra parte, se extendió una imagen del habitante de la Sierra como incivilizado, falto de cualidades para el proyecto ilustrado, modernizador, desarrollista y sucedáneos.<sup>3</sup> Así, los imaginarios presentados producen y refuerzan una representación predominantemente excluyente, peyorativa y subordinada de lo serrano (el lugar y sus habitantes); ignoran las relaciones de poder de un proceso histórico de larga duración. El impacto de esta diferenciación peyorativa, tan arraigada en el sentido común de los peruanos, rebasa lo simbólico y subjetivo. Una de sus consecuencias más actuales son los 69.000 desaparecidos en el proceso de violencia política, de los cuales el 75% corresponden a población que maneja el español como segundo idioma, es decir, población perteneciente o proveniente de la Sierra o Selva del país.

En síntesis, el constructo social descrito atraviesa las relaciones de dominación y explotación de los grupos de poder nacional ubicados en la Costa y

---

<sup>1</sup> Evidentemente para los limeños de segunda generación y los migrantes asentados en la capital retornar es una idea aceptada y frecuente.

<sup>2</sup> Una investigación sobre el tema en Lossio (2012) y Contreras (2004).

<sup>3</sup> Véase De La Cadena (2007).

alimentó las brechas de oportunidades y la imposibilidad en el imaginario de viabilizar un país abierto a las diferencias. En esta tesis intento acercarme a la problemática descrita por medio del análisis de la representación de lo serrano durante la primera mitad del siglo XX a través de la fotografía. Me pregunto: ¿Cómo el registro de los fotógrafos andinos contribuyó a producir y reproducir una representación sobre la Sierra del Perú y sus habitantes? Mi indagación parte del trabajo de dos fotógrafos andinos: Sebastián Rodríguez (Huancayo, 1896-Morococha, 1968) y Martín Chambi (Puno, 1891-Cusco, 1973). Me apoyo en la categoría acuñada por Villacorta y Garay (2014) de fotógrafo-artista, porque refleja el ejercicio desarrollado por Chambi y Rodríguez: la mezcla de un servicio fotográfico comercial, como parte de su medio de vida con un dominio técnico y estético de la cámara, que nunca desatendió los cánones estéticos formales de su época. Al mismo tiempo, sus lentes capturaron distintas aristas de la imagen hegemónica y contrahegemónica sobre lo andino, participando en su representación durante un periodo de profundos cambios sociales.

Tres principios recorren toda la investigación. Primero, el interés por estudiar el poder y sus formas de organización como eje de análisis. Explorar la relación entre representación y poder sobre la Sierra y sus habitantes nace de esta preocupación personal. Segundo, la problematización de la homogeneidad conceptual de lo andino. De ahí que opte por trabajar con dos fotógrafos, provenientes de distintos espacios regionales de la Sierra peruana. Tercero, la necesidad de pensar desde las articulaciones y no desde unidades específicas. Así, mi objetivo es explorar en la confluencia del sujeto y el entorno en la representación de lo andino. Cada una de estas preocupaciones se manifiesta súbitamente en la pregunta de investigación y en todo el texto.

Ahora bien, la tesis plantea un objetivo organizado a través de dos inquisiciones complementarias: investigar de qué forma la fotografía construyó y/o reprodujo la representación del sujeto de la Sierra y del lugar al cual está adscrito, es decir, la Sierra. Por un lado, indago en el imaginario sobre un sujeto constitutivo y oriundo de un hábitat denominado como Sierra; por otro, me pregunto por la representación de la Sierra como el lugar de aquel sujeto. Aunque complementarias, para un mejor análisis del tema, estas dos cuestiones son abordadas de forma independiente.

Metodológicamente, en cada sección del análisis de imágenes el lector encontrará un trabajo comparativo entre dos imágenes, una por fotógrafo. Estas fotos

son representativas de un proceso de agrupamiento y descarte mayor. Más allá de los juegos seleccionados, quedan otros grupos de fotos como los retratos familiares o las fotos de tipo. Por ejemplo, omito la cuestión indígena, porque la Sierra del país es más que solo el lugar de pueblos indígenas y los indígenas son más que solo sujetos enraizados en la Sierra del Perú. La academia y los flujos de capitales para investigaciones desde el norte refuerzan la imagen de la Sierra Sur como el lugar del indio. En ese sentido, la tesis se propone evidenciar y cuestionar el predominio de una representación sobre la Sierra Sur como un lugar solamente de indígenas: esta idea resulta de por sí errónea y puede ser reconocida como un estereotipo, porque no todos los habitantes de la Sierra Sur son exclusivamente indígenas. Si las fotos seleccionadas para el análisis han contribuido a la construcción de dicho estereotipo, también pueden contribuir a ponerlo en cuestión. Así, las fotografías se convierten en el medio mismo que permite recuperar todo aquello que no dicen y que, de cierto modo, está implícito en sus imágenes. Este trabajo busca, por eso, mostrar la complejidad del espacio de representación, la Sierra Sur, y ampliar la mirada estereotipada y estrecha de esas corrientes. En la Sierra Centro la situación es diferente, pues carece de una relación directa con un solo sujeto, el indio. Sin embargo, en este caso, podemos problematizar la construcción homogénea sobre el mismo indio. Así, la predominancia de la cultura huanca no puede ignorar la presencia de la cultura quechua de Huancayo o Ayacucho. Por tanto, no solo no podemos generalizar la Sierra como el lugar del indio, sino que también necesitamos recordar la multiplicidad de identidades englobadas dentro de la palabra “indio”. Incluso en la Sierra Sur es imposible asumir que todos los indios pertenecen a la cultura quechua; por el contrario, esta confluye con la cultura aymara, mayoritariamente en Puno, y con otras resemantizaciones de lo indígena (De La Cadena 2004).

Estas agrupaciones de imágenes para el análisis serán presentadas en dos secciones, una para las fotos que representan al sujeto de la sierra y otra para las fotos sobre la sierra como lugar. En la primera sección, sobre el lugar de la imagen, uno de los tres pares de imágenes corresponde a fotos de grupos de personas con diferentes condiciones sociales en espacios abiertos. La presencia de una pluralidad de actores define el interés en este grupo de imágenes. El otro par son fotos retrato; lo importante de estas imágenes era la autorrepresentación. A diferencia del juego anterior, donde un tercero organiza la composición de la foto, estas expresan una

resistencia, a través del deseo de elegir lo que desean mostrar. El último par fue elegido por un criterio opuesto: su singularidad. Son registros de la autoridad (la policía) imponiendo el orden. No son representativas de un agrupamiento de imágenes; por el contrario, son las únicas sobre el tema registrado y, por lo demás, sorprende que los dos fotógrafos compartan una foto bajo el mismo criterio. La siguiente sección, sobre la imagen del lugar, comparte el criterio anterior. Un par de fotos son representativas de un grupo temático sobre el carácter urbano de Morococha y Cusco; la otra corresponde con espacios abiertos fuera de la zona urbana de sus respectivas ciudades. Quizá no es preciso indicarla como rurales, pero sí como no-urbanas. La presencia de personas en los paisajes no-urbanos es un aspecto secundario, pues en estas fotos el paisaje capturado toma prioridad y justifica la presencia de sujetos.

La metodología de análisis es la semiótica. En el caso de la fotografía, la semiótica reconoce las fotos como imágenes que expresan un signo con múltiples mensajes. Uno de ellos, quizá el más importante, responde al estético como elemento retórico que modifica el signo inicial por otro de índole denotativo. Partimos de un primer nivel descriptivo para adentrarnos progresivamente en lo denotativo de las imágenes. En el tránsito de uno al otro, identificamos tres elementos o niveles de análisis en cada foto:

1. Índice: el lugar intersticial del sentido, donde se articula la intencionalidad, es decir, el indicio de algo en la imagen.
2. Ícono: el espacio o medio que posibilita la concreción del índice (en lo material o mental).
3. Símbolo: la condensación o el cumplimiento del sentido de la imagen para una colectividad

En un primer momento, para encontrar el índice de la imagen nos apoyamos en el *punctum*<sup>4</sup> y el *studium*<sup>5</sup> de Barthes (1989). Luego, para abordar el ícono distingo entre ambos grupos de fotos y la pluralidad de niveles semánticos en cada imagen. Para el primer grupo de fotos hay tres elementos centrales: la pose, la vestimenta y la distribución de las personas. Dos son los elementos principales de análisis en el segundo grupo de fotos: la organización/composición de los elementos del paisaje y la perspectiva sobre la naturaleza captada por el obturador. Para

---

<sup>4</sup> Por *punctum*, Barthes comprende la puntuación, es decir, una marca dejada al observador.

<sup>5</sup> Barthes explica que el *studium* es el significado universal de una foto, ligado a lo cultural y lo social de quien lo percibe.

aproximarnos a su dimensión simbólica nos apoyamos en los modos de la retórica icónica propuestos por el Grupo  $\mu$  (2002). De modo resumido, se puede plantear que dichas estrategias son cuatro:

1. *In absentia* conjunto: cuando se designa o sustituye una imagen por otra, sirviéndose de alguna relación semántica.
2. *In praesentia* conjunto: toda imagen indecisa cuyo significante posee rasgos de dos o más tipos “distintos no superpuestos, sino conjuntos” (Grupo  $\mu$  2002, 118).
3. *In praesentia* disyunto: cuando dos entidades distantes son percibidas como entidades en relación e interacción.
4. *In absentia* disyunto: “los tipos identificados a primera lectura dan un sentido satisfactorio, pero que tendemos a reinterpretar a la luz de las isotopías proyectadas” (Grupo  $\mu$  2002, 120).

Aquello contribuye a visibilizar las estrategias retóricas que complejizan los mensajes de las imágenes. Sin embargo, debido al corte histórico de la investigación, anclado en la sociedad de la primera mitad del siglo XX, los contextos biográfico e histórico contribuyen a situar mejor el proceso histórico de la representación. De ahí que el trabajo recoja el uso de entrevistas a especialistas, la revisión de periódicos y fuentes secundarias para precisar esta información. En el caso de las entrevistas, se aplicó dos por fotógrafo. Una a un familiar, de preferencia el albacea de Chambi y de Rodríguez, para acopiar información más cercana a la memoria (personajes de las fotos, escenarios y fechas, entre otros datos); la otra entrevista a un investigador o especialista en el tema para profundizar en el contexto social de las fotos y para aclarar dudas de carácter técnico y metodológico. Se complementó el trabajo con la revisión de periódicos nacionales, “[...] debido al rol que desempeña como medio generalizado de transmisión de imágenes y representaciones, soporte documental preponderante hasta la manifestación de la radio y la televisión, que se produce recién a partir de la segunda mitad del siglo XX [...]” (La Serna Salcedo 2011, 223).

La presencia de estos fotógrafos –como la de muchos otros de la época– quedó por largo tiempo olvidada. Esto implicó la ausencia de cierta información fidedigna, tarea central de los principales estudiosos de su trabajo. Lo descrito influyó en la visualidad sobre las fotos de Chambi y Rodríguez, es decir, en la observación de las imágenes. El esfuerzo por adquirir mayor rigurosidad influyó sobre la percepción visual para seleccionar y analizar las fotos que estudia esta tesis.

El uso de la etnografía visual a través del método de la *mediabiografía*<sup>6</sup> permite problematizar esta situación. No hay un uso fidedigno de la metodología, sino una reapropiación como un modelo de trabajo, que hace “[...] consciente en la práctica los procesos de construcción de los relatos, partiendo de hechos reales o ficticios descritos en las imágenes y su negociación [...]” (Villaplana 2010, 91). Así, la etnografía visual circunscribe el análisis sobre las imágenes al proceso de investigación en archivo y con las fuentes primarias y secundarias. Una muestra de la relación entre la etnografía visual y el estudio de las imágenes fueron las manifestaciones de los entrevistados por la inexactitud en la periodización de las fotos. Esto generó límites para la selección y el análisis. Una foto de la década de 1930 catalogada como foto de la década de 1940 cambia el análisis de la imagen radicalmente, porque la primera mitad del XX es un periodo de constantes cambios y reconfiguraciones en las sociedades regionales. La incorporación de la etnografía visual al final del capítulo tres es un esfuerzo crítico por situar el análisis de las imágenes seleccionadas.

El texto inicia con la presentación de los conceptos clave para la tesis: representación, poder, imagen y heterogeneidad histórico-estructural. El segundo capítulo introduce el contexto nacional y regional, así como la biografía de cada fotógrafo. El último capítulo condensa todo el análisis comparativo de los pares de fotos seleccionados. La comparación del trabajo de Chambi y Rodríguez evidencia la complejidad de la realidad social de los andes peruanos. Adicionalmente, se anexa como parte del trabajo un breve reporte de la etnografía visual y una lectura general, basado en el análisis de cada foto, sobre la relación entre representación y poder en los casos trabajados. Las reflexiones son presentadas como un acápite breve e independiente.

---

<sup>6</sup> La noción de *mediabiografía* “[...] es un neologismo que he inventado –escribe Villaplana– y su etimología está formada por dos sentidos, ‘media’ y ‘biografía’. Ambos sentidos responden en primer término al uso de las tecnologías de uso personal que las herramientas de los media proporcionan en la cultura visual digital (ordenadores, cámaras de fotografía, vídeo, cine y transferencia de archivos en las redes sociales digitales). Por otra parte, la noción de ‘biografía’ entendida como una forma de texto que a lo largo de la vida vamos reescribiendo” (Villaplana 2010, 89).

## Capítulo primero

### Fotografía, representación y poder en la Sierra peruana

El trabajo explora la fotografía de la Sierra del Perú y sus habitantes a principios del siglo XX a través de la relación entre representación y poder. Por representación entiendo un proceso cognitivo para aprehender la realidad; así como la ideología y la ciencia permiten conocer la realidad, la representación también interviene en este proceso. La ideología, la ciencia y la representación son producto de prácticas concretas, socialmente contextualizadas.<sup>7</sup> En palabras de Hall (2010, 447): la representación es un “[...] proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura [...]”. Las representaciones, entonces, son construidas por la significación, es decir, por las prácticas que producen sentido y, por tanto, no tiene una relación obvia o directa con las cosas (concretas o abstractas), gentes o eventos a los cuales remiten. La relación entre el signo, el concepto que éste construye, y el objeto/gente/evento al cual refiere es arbitrario y abierto al cambio. La representación nos informa sobre cómo una colectividad comprende el mundo que la rodea y por eso ocupa un lugar importante en la sociedad, porque facilita la comunicación e interacción entre grupos sociales, forma conductas y orientaciones para la vida cotidiana y cohesiona a los grupos sociales. Simultáneamente, las representaciones contribuyen a producir y reproducir las relaciones de producción, en un sentido amplio, y a constituir a los sujetos, en tanto los posicionan en formaciones sociales específicas. En la tensión entre el sujeto y la sociedad emerge la continuidad o el cambio del signo que conceptualiza al objeto (concreto o abstracto), evento o gente. En palabras de Araya Umaña:

[...] las representaciones sociales son “filosofías” surgidas en el pensamiento social que tienen vida propia. Las personas, al nacer dentro de un entorno social simbólico lo dan por supuesto de manera semejante [a] como lo hacen con su entorno natural y físico. [...] ese entorno social simbólico existe para las personas

---

<sup>7</sup> Sobre la diferencia entre representación y otras formas de conocimiento, véase Araya Umaña (2002).



como su realidad ontológica, o como algo que tan solo se cuestiona bajo circunstancias concretas.

Sin embargo, las personas también son agentes. Tienen maneras específicas de comprender, comunicar y actuar sobre sus realidades ontológicas. Una vez que comprometen su pensamiento, [...] no solo reproducen sus realidades ontológicas, sino que se comprometen en procesos epistemológicos y como resultado de ello cambian sus realidades ontológicas al actuar sobre ellas (Araya Umaña 2002, 31, énfasis del original).

En tanto, las experiencias sensoriales-cognoscitivas adquieren materialidad como acontecimientos vividos, es decir, cuando el sentido construido es puesto en práctica. La construcción del sentido es un proceso complejo, porque depende de un sistema de significados, debido a que las representaciones producen campos semánticos<sup>8</sup> y cadenas discursivas<sup>9</sup> conectadas entre ellas.<sup>10</sup> Hall (2010) advierte sobre esta complejidad y sobre el uso de signos de diversa índole para remplazar a lo referenciado. En el caso de la fotografía y la representación, el signo ineludible corresponde a la imagen.

Según Belting (2012), la imagen es el resultado de una simbolización individual o colectiva en un espacio social; puede ser a) externa (material), es decir, las imágenes en una condición física (como el lienzo o el video, por ejemplo), o b) interna (abstracta), en otros términos, las percepciones mentales del mundo, que adquieren concreción al ser practicadas (como el sueño o el prejuicio). Adicionalmente, toda imagen consta de un cuerpo y un medio. El primero denota al portador de la imagen, el cual está enmarcado en un contexto histórico,<sup>11</sup> siempre en

---

<sup>8</sup> En otras palabras: la construcción de significados colectivos –en la distinción entre el significado y significante de la teoría de Saussure (1945)– no produce conceptos individuales, sino modos de organizar, agrupar, valorar, diferenciar, excluir y establecer relaciones complejas entre ellos. Al respecto, consultar el trabajo de Barthes (1989 y 1999, sección II) o los ensayos de la teoría francesa y francófona sobre una semiología de la imagen en Navarro (2002).

<sup>9</sup> Es decir, las formas como fijamos –en contextos históricos específicos– y validamos el referente del sentido y las relaciones de las representaciones compartidas; aquello tiene que ver con las formas de utilizar, delimitar y practicar la representación. El vasto trabajo de Foucault alrededor del discurso ejemplifica este proceso por medio de dos aristas indivisibles: a) la producción de instituciones que fijan y validan los sentidos sobre el mundo social (Foucault 1976 y 1991) y b) la organización retórica y las prácticas sociales que argumentan y autoavalan los sentidos construidos (Foucault 1980).

<sup>10</sup> Al respecto, Hall (2010, capítulo 20). Asimismo, para el caso visual es fundante el principio de cómo una imagen siempre trae a colación otras imágenes (Belting 2012).

<sup>11</sup> El contexto histórico de la imagen no puede desligarse del contexto histórico de la visión. En ese camino, Jay (2007) revisa cómo distintas reflexiones occidentales alimentaron los modos de ver (valorar, interpretar y apreciar) las imágenes. Por su parte, Crary (2008) enfatiza las relaciones de producción de una época como pilar del contexto histórico de la visión que envuelve a las imágenes. Poole (2000), que presenta una línea de trabajo similar a la de Crary (2008), incluye el factor étnico-racial-género en la modernidad y su tensión entre Europa y América Latina.

disputa.<sup>12</sup> El segundo, por su parte, refiere a cómo la imagen adquiere corporalidad y condición en la percepción humana.<sup>13</sup> Lo anterior desplaza la oposición entre espíritu y materia en la reflexión sobre las imágenes y expresa el doble ámbito que constituye a la imagen fotográfica, confluyendo la imagen externa y la imagen interna.<sup>14</sup> Por ejemplo, una foto de retrato familiar es una imagen material y una imagen abstracta sobre la representación social de la familia en un momento y sociedad determinada. No yerra Dubois (1994) cuando critica el discurso de la fotografía como experiencia objetiva: “[...] se ve así como este medio mecánico, óptico-químico, pretendidamente objetivo; del que con frecuencia se ha dicho, en el plano filosófico, que se realizaba ‘en ausencia del hombre’, implica de hecho ontológicamente la cuestión del *sujeto*” (12-13, énfasis en el original).

En otro sentido, la triada imagen-medio-cuerpo<sup>15</sup> remite a la relación lugar-imagen: el lugar de las imágenes (el cuerpo) y las imágenes del lugar (el espacio). A pesar de ser simultáneas, para efectos de la tesis, las separo y delimito de la siguiente forma: a) la imagen del lugar,<sup>16</sup> es decir, la imagen que representa un lugar captado o percibido, y b) el lugar de la imagen,<sup>17</sup> entendido como el cuerpo o la imagen antropocéntrica sobre los sujetos. A continuación veremos en qué consiste aquello.

En el caso del *lugar de la imagen* (el cuerpo) hay una serie de dispositivos sociales que producen distinciones con otros seres vivos, pero, también, nos distingue entre nosotros. La multiplicidad y la articulación de ellos varían en el tiempo y el espacio. Aquí, manejamos ese abanico de relaciones de poder por medio de la frontera étnica de Barth (1976). En la frontera étnica, los límites –resultado de la interacción entre grupos sociales– definen al grupo y no el contenido cultural del mismo. A su vez, toda relación social que constituye límites para la frontera étnica

---

<sup>12</sup> Véase Gruzinski (1994).

<sup>13</sup> Un ejemplo de medio puede encontrarse en el paisaje. Al respecto, Mitchell afirma: “Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and presented space; both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package” (Mitchell 1994, 6).

<sup>14</sup> “Bajo nuestra mirada el mundo tampoco es contingencia pura, sino que, como dice Susan Sontag en relación con la fotografía, lo representamos como imágenes de nuestra propia imaginería” (Belting 2012, 263).

<sup>15</sup> La exposición de las siguientes ideas se basa en Belting (2012, capítulo 2).

<sup>16</sup> Adicionalmente, es donde se establecen las obras en imágenes, por ejemplo un museo, etcétera; empero, esta segunda definición escapa a la tesis.

<sup>17</sup> También, es el lugar donde las imágenes que captamos dejan huellas (se crean y recrean); no obstante, para efectos de la tesis esta característica no ocupa relevancia. Un ejemplo son los sueños –a nivel individual– y los mitos –a nivel colectivo–.

no deja de estar imbricada por el poder. De ahí que Guerrero (1998) visibilice el proceso de clasificación y jerarquización de la diferencia constitutiva de los grupos étnicos e induzca a estudiar la complejidad de posibilidades que articulan distintos dispositivos de dominación y explotación: la raza, la clase, el género y lo etario, entre otros. Todos ellos naturalizados a través del estereotipo: el proceso que sustituye la construcción sociocultural de la representación de la diferencia por su naturalización, impidiendo el cambio. En resumen, el estereotipo rechaza la autonomía del otro, a quien conoce

[...] a partir de la idea de que su existencia solo es posible tal y como la hemos pensado. [...] El estereotipo es, por tanto, una estrategia de representación social que implica una clasificación especial e interesada de los individuos, una demarcación en categorías que tienen por objetivo subsumirlos jerárquicamente, clasificarlos a partir de criterios ideológicos, morales y políticos generalmente no explicitados. (Guarné 2004, 105)

Por el carácter relacional de la frontera étnica serán las fotos seleccionadas quienes precisen las variables de trabajo (edad, género y raza, entre otras.). Por su parte, la naturaleza también jugó un papel fundante en la imagen del lugar (el espacio). Un análisis crítico sobre la tensión de la racionalidad occidental hegemónica no puede omitir esta otra arista. La representación del cuerpo descrita coexiste con una representación de la imagen del lugar donde el espacio adquiere una concreción o significación social. Así, la naturaleza abandona cualquier interpretación abstracta para convertirse en un lugar de connotación geográfica.

Para evitar confusiones, en la presente tesis se define el *espacio* como una abstracción que denota una exterioridad existencial; en cambio, el *lugar* es una porción de espacio concreto cargado de significación social. Siguiendo a Nogué (1985), el lugar da carácter social al espacio, lo humaniza. En otras palabras, la división filosófica de la naturaleza y el sujeto ya implica una imagen socialmente construida sobre lo natural. Esto ocurre a través de un doble movimiento que presentamos a continuación.

El caso de la conquista de América ejemplifica el primer movimiento. La representación del sujeto caníbal –el lugar de la imagen (el cuerpo)– tiene un correlato ineludible con la representación del Caribe como su lugar –la imagen del

lugar—, donde El Caribe adquiere un carácter geográfico.<sup>18</sup> Durante este proyecto, las personas excluidas de la modernidad fueron ubicadas como parte de la naturaleza, un proyecto para naturalizar al sujeto como un Otro. En consecuencia, por naturaleza entiendo todo lo opuesto a lo social, es decir “[...] un entramado físico, químico y biológico cuya organización y dinámica se fundamenta en interrelaciones de carácter material y energético” (Nogué 2010, 124). Cuando ubicamos al sujeto de la diferencia en la naturaleza como lugar geográfico, reforzamos la idea de su condición<sup>19</sup> como no-occidental. Por eso, la naturaleza como lugar

[...] no es sólo una escena natural, ni sólo una representación de una escena natural, sino una representación natural de un escenario natural, una huella o icono de la naturaleza en la naturaleza misma, como si las estructuras esenciales de la naturaleza fueran grabadas y codificadas en nuestro aparato perceptivo. (Mitchell 2004, 15, traducción propia)

El otro movimiento corresponde con la división entre el sujeto y su lugar como parte del proyecto epistemológico moderno. La imagen del lugar también es pertinente para dominar al objeto de conocimiento (la naturaleza). Lo mismo que aconteció con el sujeto y el estereotipo ocurre aquí con lo natural: presenciamos la expansión de la cultura y la civilización sobre un espacio *natural* (no social). Actualmente esto acontece a través del discurso del progreso, el cual legitima los actos de acumulación de riqueza sobre el lugar (la naturaleza). Asimismo, puede apreciarse en Descartes cuando afirma que los animales carecen de sensaciones y emociones por falta de alma. Posteriormente, filósofos como Kant o Locke sugerirán la ausencia de responsabilidad del ser humano con los animales debido a la ausencia de intereses morales de estos últimos. Para ponerlo en claro, la depredación del ecosistema responde a una construcción occidental de la naturaleza (la imagen del lugar) como opuesto a la cultura occidental (los civilizados). Así, la división entre naturaleza y cultura reproduce la lógica epistémica basada en la separación del sujeto y el objeto que funda la explotación sobre otros seres vivos.

---

<sup>18</sup> Sobre el ejemplo presentado, véase Fernández Retamar (2004) y Jáuregui (2008).

<sup>19</sup> “La lógica detrás de la naturalización es sencilla. Si las diferencias [...] eran ‘culturales’, entonces están abiertas a la modificación y al cambio. Pero si son ‘naturales’ [...] entonces están fuera de la historia, son permanentes y fijas. La ‘naturalización’ es por consiguiente, una estrategia representacional diseñada para fijar la ‘diferencia’ y así *asegurarla para siempre*”. (Hall 2010, 428, destacados y énfasis en el original)

En esta tesis uso de forma operativa la categoría de paisaje (Nogué 2010) para exponer ambos movimientos, porque permite transitar del reconocimiento del espacio a su identificación como un constructo social (un lugar) que cambia con el tiempo. El paisaje denota:

[...] un complejo cuya organización y dinámica se fundamenta en interrelaciones de carácter social y cultural, sobre una base natural, material. La naturaleza existe *per-se*, mientras que el paisaje no existe más que en relación al ser humano, en la medida en que éste lo percibe y se apropia de él. (Nogué 2010, 124)

Por su parte, Mitchell (2004) advierte que la existencia del paisaje en la modernidad depende de una conciencia sobre su autonomía. En la modernidad occidental, el paisaje se libera de otras relaciones sociales y la naturaleza es representada desde la percepción humana autónoma. Por ello:

[...] el paisaje no sólo nos presenta el mundo tal como es, sino que es también, de alguna manera, una construcción de este mundo, una forma de verlo. El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclado –eso sí– en un sustrato material, físico, natural. (Nogué 2010, 124-125)

El lector reconocerá que desplazamos el paisaje de su canon como género artístico por un marco teórico más amplio. Bajo este esquema abordo la relación entre representación, poder y diferencia en las fotos de este grupo.

En el caso peruano, como afirman Orlove (1993) y Mesclier (2001), la concepción geográfica de un país compuesto por Costa, Sierra y Selva fue producto de la modernidad. La naciente imagen del territorio peruano y su diferenciación en tres regiones marcó la construcción del imaginario sobre la Sierra como inhóspita y la Selva como un espacio despoblado o vacío. La disciplina geográfica fue central para la conquista de la Amazonía<sup>20</sup> y la expansión del proyecto modernizador de la Sierra, después de la Guerra del Pacífico. Este factor geográfico también contribuyó con los discursos racistas de origen científico-biológico y cultural sobre el indio. El factor geográfico ancló al indio como habitante oriundo de la Sierra y negó toda posibilidad de un indio costeño. También, lo revistió de nuevas cualidades. Si el indio ya era alguien inferior, sumiso, débil mental, racial y moralmente, ahora

---

<sup>20</sup> Sobre los proyectos de colonización de la Selva y la cultura visual del Perú, consultar Flores (2011) y La Serna Salcedo (2011).

adquirió características compartidas con el geográfico: melancólico, frío, inhóspito. Hay una yuxtaposición de lo geográfico, lo cultural y lo biológico que permea lo racial, lo étnico, la clase y otros dispositivos de poder. La inserción y preponderancia de la geografía como mecanismo de medición y orden del lugar alimentó los proyectos políticos y económicos del Perú republicano, al punto de organizar algunas políticas públicas actuales como el servicio de Educación Intercultural Bilingüe.<sup>21</sup>

Al mismo tiempo, implicó otra línea de políticas públicas que impactan sobre el lugar. La concepción geográfica del lugar acompaña las formas como el peruano interacciona con la Costa, la Sierra y la Selva. La Costa es representada como “[...] aquel lugar que *lo posee todo* [...]” (Vich 2010, 160, énfasis del original) y con un valor social superior a la Sierra y la Selva. La Costa –y, en particular, Lima– es el criterio de medida del resto del país. En el caso de la Sierra, Vich (2010) sugiere la figura de los Andes como un lugar estático, abyecto a la modernidad y el cambio. La respuesta a este imaginario es el ingreso de una fuerza exógena que introduzca la modernidad: el mercado global. Finalmente, la imagen de la Amazonía es de un lugar amplio y despoblado; este imaginario sobre la Selva sustentó y sustenta una variedad de proyectos o empresas colonizadoras de nuestro tiempo:

La Amazonía siempre ha estimulado la imaginación de los grandes constructores y emprendedores. Desde los delirios del cauchero Fitzcarrald hasta la “Conquista del Perú por los peruanos” y la Marginal de la Selva de Fernando Belaúnde Terry, pasando por la aventura de Le Tourneau en la cuenca del río Pachitea, son inúmeros los grandes proyectos de conquistar, colonizar y explotar la Selva peruana que fueron realizados. [...] En efecto, la crisis energética combinada con el cambio climático global ha incorporado al escenario amazónico una onda de búsqueda, ahora frenética, por hidrocarburos inclusive en lugares ya explorados y explotados y, simultáneamente, de tierra tanto deforestada como la que aún tiene bosques para la producción de biocombustibles. [...] A lo anterior se suma la creciente exploración en busca de minerales estratégicos que abundan en especial en los Andes orientales. (Dourojeanni y Barandiarán 2009, 22-21)

Ahora bien, las representaciones hegemónicas sobre la Sierra –el caso de nuestra tesis– tienden a disolver los matices de una realidad diversa y plural. En el común de la población, el indio es el sujeto único, igual y característico de toda la Sierra del país. Sujeto construido en relación con un supuesto lugar uniforme: la

---

<sup>21</sup> Véase Ames (2011).

Sierra. La tesis cuestiona dicha homogenización desde la propuesta de Quijano sobre la *heterogeneidad histórico-estructural*:

[...] un campo de relaciones sociales estructurado por la articulación heterogénea y discontinua de diversos ámbitos de existencia social, cada uno de ellos a su vez estructurado con elementos históricamente heterogéneos, discontinuos en el tiempo, conflictivos. Eso quiere decir que las partes en un campo de relaciones de poder societal no son sólo partes. Lo son respecto del conjunto del campo, de la totalidad que éste constituye. En consecuencia, se mueven en general dentro de la orientación general del conjunto. Pero no lo son en su relación separada con cada una de las otras. Y sobre todo cada una de ellas es una unidad total en su propia configuración porque igualmente tiene una constitución históricamente heterogénea. Cada elemento de una totalidad histórica es una particularidad y, al mismo tiempo, una especificidad, incluso, eventualmente, una singularidad. Todos ellos se mueven dentro de la tendencia general del conjunto, pero tienen o pueden tener una autonomía relativa y que puede ser, o llegar a ser, eventualmente, conflictiva con la del conjunto. (Quijano 2000, 354-355)

Un planteamiento como el expuesto rompe en cuatro principios con la construcción homogénea de lo social que criticamos líneas arriba: a) la concepción de la estructura social como una entidad uniforme y cerrada al cambio, b) la falta de historicidad, c) la homogenización de los elementos que la componen y d) la centralidad del poder.<sup>22</sup> Esto se comprende mejor cuando desagregamos cada elemento de la categoría. En primer lugar, lo estructural es un conjunto de elementos interrelacionados y estructurados que pueden diferenciarse en dos campos separados de análisis:

1. *La integración de la sociedad*, es decir, los modos, mecanismos y grados como se relacionan, diferencian y jerarquizan entre sí y con el conjunto los elementos institucionales que integran y configuran una sociedad determinada. Elementos institucionales de la estructura organizados y distribuidos en tres niveles: *i)* los primarios, encargados de definir el carácter fundamental de la sociedad; *ii)* los secundarios, porque contribuyen a darle una forma particular a la estructura de la sociedad, y *iii)* los elementos cuya estructura proviene de los excedentes de la integración de la sociedad, evidenciando las incongruencias y límites del carácter fundamental de una sociedad en un momento histórico dado.
2. *La integración en la sociedad*, entendida como, una densa malla de interacciones de los grupos sociales que conforman la sociedad de acuerdo con su grado de

---

<sup>22</sup> No es pertinente reproducir toda la postura y crítica de Quijano; el interesado puede consultar Quijano (2000, 1991a y 1991b).



“[...] involucramiento en cada uno de los elementos [jerarquizados] que componen los diversos sectores institucionalizados de la sociedad [...]” (Quijano 1977, 60). De ello se desprende que los miembros y grupos que conforman la sociedad participan dentro de ella, pero solo en algunas de sus estructuras y, dentro de ellas, solo en ciertos niveles jerárquicos puntuales.

Ambas integraciones son dinámicas, articuladas y mutuamente condicionadas sin perder la especificidad propia. Por tanto, deben comprenderse como una unidad en la diferencia.<sup>23</sup> Mientras tanto, lo histórico plantea la co-presencia de los tiempos. Los procesos de colonización produjeron patrones históricos fragmentados; sobrepusieron el patrón histórico occidental con los patrones históricos antecoloniales, en un mismo movimiento, discontinuo y muchas veces contradictorio. A su vez, el patrón histórico occidental no debe tomarse de forma ahistórica, ya que este también pasó por una reapropiación. De ahí que no operó ni opera para la misma gente bajo similares condiciones materiales y subjetivas. La heterogeneidad es el producto de la agrupación de los diferentes fragmentos de las estructuras y los tiempos históricos en la realidad social. La heterogeneidad no debe asumirse como el antónimo del lenguaje cotidiano de la homogeneidad, es decir, lo compuesto de dos o más partes de distinta naturaleza. Aquí la interacción en conflicto es un eje primordial que nos aproxima a la cuestión del poder. Para Quijano (2001), el poder atraviesa todas las relaciones sociales;<sup>24</sup> consiste en un intercambio de comportamientos con una dimensión material (el acto y lo intercambiado) y otra dimensión subjetiva (los signos y significados alrededor del mismo acto). Adicionalmente, el poder está constituido de tres elementos: *i*) la dominación, *ii*) la explotación y *iii*) la resistencia. La explotación consiste en acumular un beneficio propio a través de la acción de uno o varios terceros; opera en cualquier ámbito de la vida social donde pueda producir alguna mercancía y generar ganancias. La dominación es el control que unos ejercen sobre el comportamiento de los demás; está presente en el conjunto de la existencia social, operando desde la subjetividad de las gentes. La resistencia es la lucha contra la situación de dominación. Su objetivo

---

<sup>23</sup> Por un desarrollo de la concepción de lo social como una totalidad marcada por la unidad en la diferencia consultar Hall (2010) y Kosik (1967).

<sup>24</sup> Quijano (2001) explica la relación social como un intercambio de comportamientos. Todo intercambio de comportamiento ocurre siempre dentro de o entorno a cierto ámbito social que produce o que permite ese comportamiento y su intercambio. En consecuencia, si admitimos que hay algo llamado prácticas sociales y que estas puedan distinguirse en ámbitos de prácticas sociales diferenciadas, el poder, entendido como relación social, no puede ser externa a ellas, sino que acontece en ellas.

es el cambio y la destrucción de los recursos e instituciones que sustentan la dominación con la finalidad de poder extinguir y erradicar las condiciones de explotación. Por último, el poder toma centralidad solo en la medida que es parte de la heterogeneidad histórico-estructural. En palabras de Quijano:

[...] semejante totalidad histórico-social, como articulación de heterogéneos, discontinuos y conflictivos elementos, no puede ser de modo alguno cerrada, no puede ser un organismo, ni puede ser, como una máquina, consistente de modo sistémico y constituir una entidad en la cual la lógica de cada uno de los elementos corresponde a la de cada uno de los otros. (Quijano 2000, 351)

Nos encontramos ante una lógica sobre el poder que adquiere concreción en su transversalidad sin rechazar la especificidad de su ejercicio en cada una de las partes del todo. La sociedad como un campo de relaciones con múltiples determinaciones, tanto recíprocas como opuestas, y con un eje que articula el conjunto y asegura su comportamiento como un todo llamado sociedad. Siguiendo a Quijano (2000), el eje articulador debe facilitar la concreción y movilidad al conjunto de la sociedad, sin condicionar la organización y el cambio en los elementos o partes de la totalidad. Asimismo, “[...] las relaciones de poder que se constituyen en la disputa por el control de dichas áreas de la existencia social, tampoco pueden existir u operar las unas sin las otras, precisamente porque forman un complejo estructural y una totalidad histórica [...]” (Quintero 2010, 6). Aquello refleja la complejidad del poder: una densa malla donde se entrecruzan distintas relaciones sociales de poder (género, raza, clase, etcétera.) en interdependencia y atravesadas unas por otras.<sup>25</sup> No obstante, también, existe una tendencia al cambio en el conjunto, acompañada de cierta autonomía en sus elementos constitutivos. Así, la heterogeneidad histórica estructural expresa la complejidad de la realidad social, la totalidad “[...] como una unidad contradictoria, que organiza y desorganiza, que ordena y desordena. [...] Los movimientos de la totalidad la producen y reproducen, propiciando la continuidad, pero en esos mismos movimientos se gestan los del cambio y la transformación [...]” (Osorio 2012, 33-34).

---

<sup>25</sup> “En nuestras sociedades cohabitaban, enlazándose de muchos modos, patrones de poder de muy distinto carácter y procedencia históricos. Esto es, diversos [...] patrones y universos institucionales y normativos. Y, además, amplias esferas constituidas, precisamente, por la interacción entre tales diversidades y colocadas en indecisas y ambiguas identidades”. (Quijano 1991b, 46)

Desde la heterogeneidad histórico-estructural<sup>26</sup> como marco interpretativo de la sociedad, deseo interpelar el debate teórico sobre la representación de la Sierra y sus habitantes en vínculo con la cuestión del poder. El poder como transversal a la diferencia y su representación en el lugar de la imagen (el cuerpo) y la imagen del lugar (el paisaje). A ello también responde la elección de fotógrafos provenientes de dos lugares de enunciación diferentes, que contribuyeron a formar una imagen homogénea y predominante sobre la sociedad andina peruana. Sebastián Rodríguez (Huancayo, 1896-Morococha, 1968) ejerció la fotografía en la ciudad minera de Morococha, Junín, corazón económico y político de la Sierra Centro. Martín Chambi (Puno, 1891-Cusco, 1973) fue emblema de la fotografía cusqueña, siendo Cusco uno de los polos culturales y económicos más dinámicos de la Sierra Sur.

---

<sup>26</sup> Descarto el uso de la interseccionalidad por cuatro motivos. En primer lugar, nosotros retomamos y reivindicamos la totalidad social, en oposición al planteamiento original de la interseccionalidad (Crenshaw 1993). En segundo lugar, la interseccionalidad entiende el poder como dominación y resistencia (Hill Collins 2009); por el contrario, nosotros partimos de la articulación simultánea y/o asincrónica de la dominación, la explotación y la resistencia. Otra diferencia de la interseccionalidad con la heterogeneidad histórico-estructural es la ausencia de la densidad espacial y temporal de las articulaciones de dominación en la primera de estas. Por último, en la heterogeneidad histórico-estructural, el poder es un patrón y un componente central en el entramado de lo social; en cambio, la interseccionalidad permite analizar cómo se organiza una matriz de dominación en lo social, algo muy distinto al planteamiento de Quijano y de nuestro interés en la presente investigación.

## Capítulo segundo

### **Martín Chambi, Sebastián Rodríguez y la sociedad de su tiempo**

La fotografía llegó al Perú en 1842 con una marcada intención comercial. Como afirman Majluf y Villacorta (2006, 10):

[durante] el Siglo XIX peruano, el fotógrafo no buscó ser artista. Mantuvo la identidad de empresario exitoso, dueño de esa respetabilidad burguesa que se concede incluso al pequeño comerciante. Como empresario, sirvió al Estado y al gran capital en sus proyectos más ambiciosos, los ferrocarriles y los desarrollos urbanos. (Majluf y Villacorta 2006, 10)

Su masificación, entendida como un objeto de circulación entre todos los grupos sociales, fue escasa hasta los posteriores descubrimientos que facilitaron su reproducción a fines del siglo XIX. No obstante, aunque la experiencia de su empleo se amplió a más grupos sociales, la fotografía nunca perdió su función comercial.

El nuevo siglo trajo otros cambios. Si durante el siglo anterior los fotógrafos se caracterizaban por un ritmo constante de viajes por el país, para principios del siglo XX aparecen los primeros estudios fotográficos permanentes fuera de la capital y los viajes se reducen a negocios puntuales.

La importancia del periodo va más allá de la fotografía. A nivel nacional ocurren profundos cambios con impactos diferenciados. Así, después de la Guerra del Pacífico y hasta aproximadamente 1930 acontecen tres procesos centrales que atravesaron a todo el país:

1. La implantación y consolidación del capital monopolístico norteamericano en las principales actividades económicas.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Sobre este tema ha corrido mucha tinta debajo del puente. Contreras (2004) brinda una visión dentro de la larga historia del Perú.

2. La caída de la oligarquía y la reorganización de los grupos de poder, sobre la base de la apropiación de los recursos y sus excedentes de las emergentes clases sociales.<sup>28</sup>
3. El desarrollo y renovación del debate ideológico-político, del cual surgieron el partido socialista y el partido de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA).<sup>29</sup>

Los tres procesos como conjunto explican el surgimiento de otros procesos como la modernización del Estado, el nacimiento del proletariado, cambios en las prácticas sociales de la población rural de la Sierra, la expansión de la educación como proyecto del Estado, entre otros.

Apreciamos un tiempo de cambios en la estructura más profunda de la sociedad. En el mismo periodo aparecieron los primeros fotógrafos locales en las ciudades de la Sierra del país, quienes contribuyeron con nuevas formas de apropiación de la realidad. La cámara, como dispositivo tecnológico, simbolizó un instrumento veraz de registro y puesta en escena de una realidad en restructuración. Legitimación y apropiación de una forma de aprehender la realidad son dos funciones sociales de la fotografía en el tránsito de cambio de siglo.

Poole (2000) afirma que las familias “[...] de principios del siglo XX escogían a su fotógrafo según criterios de estilo, precio y reputación. A su vez, esta reputación era producto de su clientela [...]” (247). A pesar de ello, es absurdo distinguir a Chambí y a Rodríguez como fotógrafos de ricos o de pobres. El trabajo de ambos fue amplio y delimitado por sus contextos sociales. Los archivos de Rodríguez y Chambí expresan la variedad de clientes y de registros realizados. A través de la categoría de fotógrafo-artista, pues, en el presente capítulo revisamos sus vidas y las sociedades de sus tiempos. Luego, en el último capítulo, retomaremos este criterio para el análisis de sus fotografías.

## **2.1. Sebastián Rodríguez, Junín y la Sierra Central**

---

<sup>28</sup> Existe un debate sobre la correcta caracterización del grupo de poder en el aparato político de la época. Las principales diferencias se encuentran sobre el uso correcto o incorrecto de la categoría república oligárquica acuñado por Jorge Basadre. Sin embargo, para el tema que nos congrega en este texto la profundización del debate es tangencial. El interesado puede revisar: Flores Galindo y Burga (2006 [1978]), Quijano (1985 [1978]) y Cotler (2006 [1978]).

<sup>29</sup> El lector acucioso podrá encontrar las líneas principales sobre este debate en Mariátegui (2007).

Sebastián Rodríguez (Huancayo, 1896-Morococha, 1968) ejerció la fotografía durante más de cuarenta años, la mayor parte del tiempo en el corazón de la Sierra Central, bajo el fervor del capital imperialista representado por la industria extractiva norteamericana. A los diez años conoció a Luis Ugarte (1876-1948), quien abrió el primer estudio fotográfico de Huancayo en 1906. En aquel estudio trabajó Rodríguez como asistente de Ugarte y aprendió sobre la fotografía seca en base a la gelatina de plata.<sup>30</sup> La centralidad del encuentro de ambas figuras merece algunos párrafos, aunque el tema, sin duda, amerita mayores investigaciones.

Ugarte fue un pintor y fotógrafo limeño. Trabajó para la casa fotográfica de Eugene Courret en 1892; tres años después, en 1895, lo encontramos trabajando para la casa Garreaud, otro de los fotógrafos más importantes del Perú del siglo XIX. Antes de instalarse en Huancayo, Ugarte ya era un artista con trayectoria y reconocimiento.<sup>31</sup> Al ser la prensa el único medio de circulación a nivel nacional, ganarse un espacio en el fotoperiodismo significó una gran oportunidad. Ser fotoperiodista era un signo de ciertos logros en fotografía y una oportunidad para difundir su trabajo a nivel nacional. Sus principales contribuciones fueron con el semanario *Variedades* y en los diarios *Mundial* y *Sudamérica*; también ilustró el libro *Fiestas patrias en Huancayo* (1910). Su estancia en Huancayo dura hasta 1914, año en que regresa a Lima e instala su estudio fotográfico en la calle Las Mantas. Rodríguez, quien ya venía trabajando con Ugarte, lo acompaña a la capital para continuar trabajando como su aprendiz y para estudiar en Bellas Artes. Rodríguez tenía, a la sazón, diecisiete años. Junto con él, vino su hermano Braulio.

Más importante que su labor como fotógrafo, fue su actividad como pintor. El prestigio que Ugarte ganara en la fotografía no se compara con su imagen como pintor destacado. Estudió dibujo en la Biblioteca Nacional y se dedicó al dictado de clases de dibujo tanto en Lima como durante su estancia en Huancayo. Ugarte formó parte de la sociedad de Bellas Artes, siendo probablemente uno de los profesores de los hermanos Braulio y Sebastián Rodríguez. En una época sin centros de enseñanza para la fotografía, Sebastián Rodríguez aprovechó una gran oportunidad al lado de Ugarte. El estudio fotográfico todavía era de consumo de las élites limeñas,

---

<sup>30</sup> La técnica de la fotografía seca en base a gelatina consistió en el uso de una placa donde vierten una solución de bromuro, agua y gelatina. Así no era necesario mantener húmeda la placa para su revelado.

<sup>31</sup> Según Pachas (2007), el viaje a Huancayo fue motivado por problemas de salud.

conducidas por los criterios formales de la fotografía. La distinguida clientela del estudio de Ugarte<sup>32</sup> inclinó la especialización de Rodríguez hacia la foto-retrato y el detalle en la composición de su toma. Ello explica su dominio de varias técnicas fotográficas, dominio que se vio reforzado por los cánones formales aprendidos en Bellas Artes. Por tanto, su aprendizaje formal y su trabajo en el estudio de Ugarte marcaron su estilo: “[las] convenciones fotográficas sociales y académicas a las que fue expuesto Sebastián representaron un mundo muy lejano de la ciudad provincial en la que había sido criado, pero se convirtieron en la base de su trabajo de documentación de la vida misma” (Antmann 2008, 14).

Después de diez años al servicio de Ugarte, Sebastián abandonó Lima y recorrió los campamentos mineros de la Sierra siguiendo, a lomo de mula, la ruta del tren. A la edad de 32 años, atraído por las oportunidades económicas, instaló su laboratorio fotográfico en el campamento de la Cerro de Pasco Cooper Corporation, en Morococha, Junín, uno de los centros mineros más importantes durante la primera mitad del siglo XX. Antmann sostiene que “[...] en la nueva economía monetaria de un pueblo minero de propiedad americana, el estudio fotográfico representó el ‘progreso’. Le proporcionó a Rodríguez un flujo fijo de clientes, por los que siempre estaba agradecido” (Antmann 2008, 14, destacados en el original).

Ahí también conoció a Francisca Nájera, con quien contraerá matrimonio y con quien tuvo siete hijos. Al igual que el resto de trabajadores del campamento minero, mantuvo una residencia fuera del campamento en Huancayo, donde vivía su familia. Su vida transcurrió en una etapa de muchos cambios o reestructuraciones territoriales. A pesar de ello, él se quedó en el campamento minero, mientras su familia vivía en la prosperidad de la nueva capital del departamento. Finalmente, Rodríguez falleció a la edad de 72 años.

No existe mayor información biográfica sobre sus años en Morococha. Lo más emblemático fue su opción por la independencia laboral. Nunca firmó un contrato con la empresa minera. Su único compromiso legal con la Cerro de Pasco Cooper Corporation fue fotografiar el ingreso del personal a la mina, esa foto-retrato con el característico número de registro sobre la cabeza del retratado. Desde Morococha, expandió su servicio por otros campamentos mineros, tales como San Cristóbal, Casapalca, Cerro de Pasco, Yauli y alrededores. Cuando cumplió los 48 años, su

---

<sup>32</sup> Por el estudio transitaban personalidades políticas, económicas y de la farándula. Una de las personas más significativas fue el presidente Augusto B. Leguía.



ciudad natal fue nombrada capital del departamento de Junín, reemplazando en esa posición a Cerro de Pasco, que adquiere autonomía en 1944, cuando se oficializa como la capital del nuevo departamento de Pasco. Tal parece que la creación del departamento de Pasco no afectó su trabajo. Adicionalmente, como fotógrafo independiente, registró todo tipo de evento social y atendió a todo tipo de clientes, sin importar que fueran obreros, contratistas o empresarios. Las solicitudes de los jefes eran para el registro de viajes de expedición con la mina o para fotografiar a su personal en el espacio de trabajo. La otra fuente de ingreso fueron las fotografías tomadas a los obreros para remitir a familiares y amigos. Una serie de condiciones sociales revistió de importancia y utilidad a la fotografía en la ciudad minera.

En una sociedad de migrantes como lo era Morococha, la fotografía cumplía una función social muy específica. Para individuos desarraigados de su pasado rural y de sus familias, la fotografía derivó en vínculos entre la mina y la comunidad. La mayoría de las fotos tomadas por Rodríguez eran postales que los mineros remitían a sus pueblos de origen. (Antmann 1981, 124)

No obstante, nuestro interés no radica solo en la excentricidad de abrir un laboratorio fotográfico a 4.500 msnm. En mi opinión, lo central es su presencia en un momento y espacio dados. El caso de Junín es emblemático. Manrique (1987) marca una diferencia entre una actividad agrícola campesina en los valles intermedios y otra organizada por los terratenientes en las zonas altas. Por un lado, “[...] los terratenientes del centro mostraron un alto grado de autonomía frente al poder central [...]” (Manrique 1987, 141). Sus fuentes de acumulación eran la minería, la ganadería y el comercio, siendo más importante la primera. El auge minero permitió una concentración de tierras para la explotación de caña y la expansión de la frontera ganadera. Por su parte, en los valles intermedios primó la organización comunitaria campesina. En una comprimida revisión histórica podemos decir que la Sierra Central fue geográficamente cuna de la cultura huanca, que nunca fue doblegada por el imperio inca.<sup>33</sup> A la llegada de los españoles, los huanca se aliaron con Pizarro y contribuyeron “[...] con los españoles con recursos, armas y guerreros en múltiples batallas, lo cual le valió, después, el trato de nación aliada de parte de la corona española [...]” (Manrique 1991, 36).

---

<sup>33</sup> Una posición distinta es la de Flores Galindo (2007b), quien cuestiona la insuficiencia de explicar el siglo XX con un hecho del siglo XVI.

La presencia del latifundio contó con una contrapartida en la fortaleza del campesinado. No obstante, la identidad campesina era de una marcada heterogeneidad. En Junín, la cultura huanca era predominante, pero no la única a nivel regional. La cultura huanca contrastaba con las otras prácticas y referencias culturales de Cerro de Pasco, Huancavelica y Ayacucho. Todas ellas confluían en la región centro. Asimismo, la presencia del mestizo es un factor a tomarse en cuenta a nivel urbano. A nivel local, en el mismo Junín, la situación era semejante por la presencia criolla de los terratenientes. El desplazamiento de Jauja, de raigambre hispánica, por Huancayo, ciudad de stirpe india-mestiza y de régimen republicano, como capital del departamento en 1864 evidenció esta tensión.

En el siglo actual [siglo XX] el proceso está ya cristalizado y mientras Huancayo se ha constituido en la ciudad más dinámica de la Sierra peruana, Jauja vegeta. Ya a mediados de la década del 60 del siglo pasado fue reconocida la hegemonía huancaína en el terreno administrativo: en 1864 se confirmó a Huancayo la categoría de provincia, desmembrándola de Jauja y sometiéndola a su jurisprudencia. (Manrique 1987,163)

Para el siglo XIX, Huancayo—había conseguido una productividad y diversificación comercial muy alta y autosuficiente. Hay un factor que la reviste de particularidad: era una región con mercados inter- e intrarregional fuertes. Su crecimiento se sustentó en esta característica y no en su relación con Lima. Lo principal es su característica endógena, sin dependencia ni injerencia de las economías extranjeras o limeña. La vida social de la Sierra Centro era cerrada, por no decir en aislamiento, con una dinámica económica social autónoma y bajo relaciones salariales pre-capitalistas.

La guerra con Chile legó una profunda inestabilidad sobre el orden descrito. La estocada final al orden previo fue la inserción del capital imperialista, acompañada de las élites capitalinas. Este cambio abrazó a los grupos terratenientes como a los grupos campesinos e indígenas de la región. La presencia de la industria extractiva respondió a la demanda de las economías capitalistas, durante la denominada segunda revolución industrial. El estudio de Flores Galindo (1993a) presenta el inicio de un convulsionado proceso de cambios en la estructura social en la Sierra Central. Para los habitantes del campamento minero fueron tiempos de tránsito desde una clase campesina hacia una clase proletaria minera: personas sin un patrón claro entre ambas condiciones de clase. Las estrategias de reclutamiento

evidencian la violencia sobre la vida comunitaria: a) el enganche,<sup>34</sup> b) la acumulación de tierras (haciendas y comunales) por parte de la empresa (recordemos que la Cerro de Pasco también invirtió en ganadería) y c) “[...] la destrucción de los sembríos y la inutilización de las aguas de los ríos y lagos, por la acción de los humos y el relave (desperdicios) de las fundiciones y concentradoras de la empresa [...]” (Flores Galindo 1993a, 50).

Otra consecuencia de la inserción del imperialismo norteamericano fue la presencia de las élites costeñas. El ferrocarril es la primera manifestación de su confluencia con el capital internacional. El ferrocarril central respondió a la necesidad burguesa de formar un mercado libre de mano de obra, incorporando a un contingente significativo de indígenas y campesinos de la Sierra Central en la nueva economía capitalista. Asimismo, facilitó el transporte de los minerales extraídos, “[...] uno de los rubros más decisivos en la determinación de los costos de producción [...]” (Contreras 2004, 147). Para satisfacer las demandas de los nuevos mercados los terratenientes fundaron grandes sociedades ganaderas con capitales de Lima que terminaron replegando a los terratenientes regionales a las actividades comerciales dependientes de las empresas limeñas e internacionales. Por último, el ferrocarril también impactó sobre la vida social. La imponente presencia de la máquina y la ideología que la acompañó marcaron una nueva interpretación de la modernidad. En un lugar desconectado del resto de las actividades económicas nacionales, el ferrocarril fue un símbolo imponente y singular. En su tiempo, fue “[el] único tren en Sud América, entre los de trocha normal de 1m, 44, que alcanzaba una altura sobre el nivel del mar de 4.835 metros, en el punto denominado ‘La Cima’ que se halla situado sobre el ramal minero de Ticlio a Morococha [...]” (Casta y Lauret 1927, 7, comillas simples en el original). Para 1908, año de la conclusión del tramado hasta Huancayo, el proyecto ya era considerado como una obra de arte digna de difusión. Quizá hoy en día no impresione tanto. Sin embargo, en el contexto de su tiempo, un proyecto de esta envergadura<sup>35</sup> fue algo singular. La vasta obra de ingeniería implicó construir túneles y puentes, cortar cerros, levantar terraplenes e instalar sistemas hídricos, entre otras proezas. Para no extendernos más, un ejemplo

---

<sup>34</sup> “El enganche consistía en un sistema de conformación semiforzoso de los trabajadores, contratándolos en base a adelantos en dinero o mercadería en sus propios lugares de origen”. (Flores Galindo 1993a, 41)

<sup>35</sup> El tramado debía conectar desde Lima hasta Ayacucho, pasando por los principales centros mineros –a través de sus ramales– y por las ciudades de Huancayo y Huancavelica.

será suficiente: el discurso de Celestino Manchego, Diputado Nacional por Huancavelica y Ministro de Fomento del presidente Leguía, por la inauguración del tren de Huancavelica, en 1926, dice mucho sobre la importancia que se atribuyó al ferrocarril, es decir, la máquina:

[...] la llegada del ferrocarril es el suceso de más trascendencia en la historia de Huancavelica. En el correr del siglo, quizá ningún otro acontecimiento logre tener mayor significancia [...] se anuncia al mismo tiempo, la aurora de una nueva vida, amplia y pujante, laboriosa y fecunda, que ha de conducirla a la prosperidad y grandeza. (Manchego, citado por Casta y Lauret 1927, 59)

Sebastián Rodríguez registró la efervescencia de un emergente espacio social, donde confluyeron dos lógicas distintas dentro de una misma sociedad. Así, la población ingresó en una nueva relación de producción: los campesinos pasaron a ser proletarios o, por lo menos, terminaron *entre ambas* opciones. Simultáneamente, la población transitó desde relaciones pre-capitalistas hacia relaciones capitalistas. El nuevo escenario modificó la relación con el espacio, la relación entre las gentes y la experiencia individual y colectiva sobre la modernidad. Todo ello fue capturado por la lente de Rodríguez.

## **2.2. Martín Chambi, el Cusco y el Sur del Perú**

Oriundo de Coaza, un pequeño y remoto pueblo quechuahablante de Puno, Martín Chambi (Puno, 1891-Cusco, 1973) es el fotógrafo peruano de la primera mitad del siglo XX por excelencia. Brilló con luz propia dentro de la denominada escuela cusqueña de fotografía y del ambiente fotográfico del resto del país. El presente solo consiguió reivindicarlo después de varios decenios fuera de la memoria nacional. A temprana edad, catorce años, tuvo un breve paso laboral por la mina Santo Domingo Co., donde primero trabajó su padre. La historia cuenta que ahí tuvo su primer contacto con la cámara fotográfica y aprendió lo básico de los fotógrafos ingleses contratados por la mina. La experiencia lo impulsó a emprender su aventura y migrar en busca de mejores oportunidades. Llegó a la ciudad de Arequipa, *la Ciudad Blanca*, en 1908, con diecisiete años de edad. Primero trabajó como aprendiz

para Max T. Vargas,<sup>36</sup> uno de los fotógrafos más importantes de la ciudad. Una oportunidad única. A la sazón, en Arequipa, la ciudad más importante y en constante disputa con Cusco por la hegemonía del Sur, primaba un vivo interés por la innovación científica, la experimentación artística y las prácticas artísticas más cosmopolitas. En este espacio de efervescencia y bajo la tutela de uno de los mejores fotógrafos de la ciudad, Chambi comenzó su verdadera formación estética y técnica. El aprendizaje con Vargas fue clave:

[...] aprendió de su maestro arequipeño algo más que el oficio y el manejo de la técnica [...] la variedad [...] fue para Chambi no solo un modo de cultivar su mirada, sino una manera de poder entender la versatilidad de la fotografía, explotable en postales, concursos, exposiciones y publicaciones. (Garay 2010, 53)

Vargas también lo instruyó en el manejo comercial de la fotografía. El arequipeño había desplegado un imperio comercial con las casas de fotografía por todo el Sur del país y más allá de sus fronteras, llegando a la ciudad de La Paz, en Bolivia. Si la fotografía tenía un componente comercial, Vargas supo explotarlo y condujo dicho componente a niveles exponenciales. Max T. Vargas es el fotógrafo-artista por excelencia, con gran manejo artístico e insuperable visión comercial.

Luego de su rico aprendizaje con el maestro Max T. Vargas, Chambi trabajó para el estudio de Los Hnos. Vargas, cuyos nombres de pila son Miguel y Carlos.<sup>37</sup> También ellos habían sido aprendices de Max T. Vargas, con quien, pese a la tenencia del mismo apellido, no tenían vínculo familiar. Durante cinco años, entre 1912 y 1917, Chambi trabajó con ellos desempeñándose como operario-aprendiz en materia de retrato. Los hermanos Vargas eran los mejores fotógrafos de su tiempo. Especializados en la foto-retrato, desarrollaron un dominio del juego de la luz y la sombra con alcances poéticos. Su aprendizaje en el estudio de Los Hnos. Vargas, también ubicado en Arequipa, consolidó algunos conocimientos fotográficos y comerciales. Cuando partió de Arequipa en busca de nuevos horizontes, Chambi cerró un periodo de aprendizajes desarrollado en el ambiente más competitivo y con los mejores fotógrafos del Sur andino. Ahora bien:

---

<sup>36</sup> En palabras de Villacorta y Garay (2012, 67): “[...] fue el genio creador, artista y empresario incomparable que marcó un antes y un después en la fotografía del sur del Perú. Su visión innovadora cautivó a la sociedad arequipeña y capturó su imaginación como ninguno. [...] Vargas tuvo, por un instante apoteósico, a la Ciudad Blanca en su mano”.

<sup>37</sup> Sobre los hermanos Vargas, véase Garay y Villacorta (2012).

[...] si nos ceñimos al año de 1936, como la fecha que numerosa bibliografía consigna como la correspondiente a la fotografía del joven mendigo en estudio, se comprueba la vigencia de la metodología empleada por Chambi a raíz de su contacto con la obra de Max T. Vargas en 1908. Por tanto, esta imagen tiene más opciones y posiciones fijas de Chambi con respecto a su propia visión y al modo de actualizarla de tal modo que su fotografía no se desvió hacia nuevas experimentaciones y estilos.

A Chambi le interesaba demostrar que, lejos de cualquier tentativa sistemática en el ámbito de la creación fotográfica abstracta, el éxito de la fotografía dependía en gran medida tanto de una temática como de un método, cuyos fundamentos se asentaron en Arequipa y que solo era cuestión de saber extender. (Garay 2010, 138)

Después de una breve parada en Sicuani, Chambi se asentó en Cusco, la ciudad capital del departamento homónimo, a partir de 1920, en el momento más intenso del movimiento indigenista.<sup>38</sup> Su paso por Sicuani es interpretado como una etapa transitoria y de contacto con el Cusco. Sicuani era una ciudad estratégica, porque conectaba por vía terrestre a todos los departamentos del Sur. Tras su llegada a la ciudad de Cusco, Chambi abrió su propio estudio fotográfico en la mejor zona de la ciudad. Asimismo, amplió su servicio a la venta de postales y a prestar servicios de fotoperiodismo para medios nacionales como *La Crónica* y el semanario *Mundial*, junto con sus envíos a medios internacionales como *National Geographic*. Vivió revestido de prestigio y fama, considerado uno de los fotógrafos y artistas más importantes a nivel nacional. Expuso en Lima, Chile y Bolivia.

Preguntarse por el Cusco de Chambi implica adentrarnos en la relación de esta ciudad con la *Ciudad Blanca*, Arequipa. Ambas ciudades son los principales contrincantes por el predominio en la región sur del Perú. Cusco, con una población mayoritariamente indígena y un legado prehispánico claro, y Arequipa, caracterizada por su herencia colonial y población española: la historia de una siempre implica relación con la otra, y viceversa. Flores Galindo describe al Sur como “[...] un territorio predominantemente indígena (79% y 83% de quechua-hablantes en el Cuzco y Puno respectivamente). Pero en medio de lo que no sin cierto racismo se ha llamado *la mancha india*, aparece una ciudad predominantemente occidental y española: Arequipa” (Flores Galindo 1993b, 251, énfasis del original).

---

<sup>38</sup> Según Poole (2000), el periodo del indigenismo más activo fue entre 1910 a 1930. Por un análisis detallado sobre el indigenismo en el Perú, véase Lauer (1997).

La independencia del Perú fue el derrotero de la élite cusqueña ante esta disputa constante. La emancipación de la corona española tuvo un impacto rotundo en la sociedad arequipeña, porque desarticuló el circuito comercial liderado por Cusco y facultó el ingreso del capital textil británico, modificando las relaciones de poder. Progresivamente, el capital internacional fue dominando el mercado por medio de sus casas comerciales con sede en Arequipa y con subsidiarias por el resto de ciudades importantes. El Sur perdió su capacidad manufacturera hasta insertarse dependientemente por medio del comercio de exportación de materias primas: inicialmente la lana y, luego, otros productos como la quinua. La presencia del ferrocarril facilitó la centralidad de Arequipa para el comercio y acopio de la producción en dirección al puerto de Mollendo (ubicado en Arequipa). En el siglo XX, Arequipa terminó de consolidar su hegemonía a través de dos momentos: a) la expansión de las casa comerciales arequipeñas (1885-1930), por medio de la adquisición de haciendas en Cusco y Puno, con el objetivo de satisfacer la demanda externa, y b) el intento de desarrollo industrial y capitalista (1940-en adelante), con el objetivo de mejorar la productividad. Ambos procesos constituyeron a la actual élite regional: familias formadas –principalmente– por migrantes ingleses, franceses y mediterráneos que incursionaron en el comercio textil. La hegemonía de Arequipa y sus nuevos grupos de poder no aplacaron las disputas a nivel regional. Por el contrario, sembraron nuevos conflictos con los viejos terratenientes de Cusco y Puno y con las comunidades indígenas de la región. En suma, el Cusco de Chambi estuvo marcado por una relación subordinada y conflictiva con Arequipa como eje del Sur peruano.

El Sur vivió desentendido del resto del país y en contacto continuo con las principales ciudades de ultramar. No extrañe, entonces, una disputa por consolidar una identidad regional en diálogo con lo foráneo antes que con lo nacional. Apreciamos esto en la participación cultural de las élites de Arequipa y Cusco. A través del puerto de Mollendo arribaron las prácticas culturales más novedosas y cosmopolitas. A través del puerto, el Sur manejó una dinámica propia y diferente a la capital. Dos eventos son de igual importancia a nivel regional: a) la apertura a expresiones artísticas y b) la investigación científica. El Centro Científico del Cusco,<sup>39</sup> en Cusco, y el Observatorio Astronómico del Carmen Alto,<sup>40</sup> en Arequipa,

---

<sup>39</sup> El Centro Científico (1897-1907) fue una organización dedicada a promover el progreso a través de la investigación geográfica y la difusión de un discurso de identidad Peruana (Renique 1980).

son claros ejemplos: ambos colocaron la investigación científica como un elemento central de sus sociedades. El campo artístico, a diferencia de Lima, también estuvo abierto a las innovaciones. En Cusco existió una próspera y agitada vida intelectual, organizada por las corrientes de la Bohemia artística<sup>41</sup> y el indigenismo. Siguiendo a De La Cadena, las élites cusqueñas, para poder participar en el nuevo orden mundial del racismo científico, “[...] resignificaron su concepción sobre la raza bajo la idea de *decencia*. En aquella definición de raza se enfatiza las ideas de moral, cultura y educación [...]” (De La Cadena 1998, 57, énfasis del original). Por eso, a nivel regional la apertura a la educación y la ciencia fue una necesidad frente a la hegemonía de Arequipa y Lima. Mientras tanto, la presencia del Centro Artístico de Arequipa es la mejor evidencia de la actividad vanguardista, su circulación y su consumo. La fotografía tuvo una amplia aceptación en la sociedad arequipeña. Mientras se debatía su carácter artístico en Lima, la sociedad arequipeña la veía como una práctica de avanzada.

El espacio ganado por la fotografía en el Sur responde en parte a su vínculo con la experiencia de la modernidad. Para una sociedad que miraba al mar y negaba su semejanza con el resto del país y que interactuaba más por vía fluvial que por vía terrestre, la imagen fotográfica produjo y reprodujo una identidad moderna. Garay y Villacorta sostienen que: “Contar con una representación artística que sustentara su imagen a la par que sus realizaciones cívicas y su desarrollo económico, dio un sentido de progreso a sus vidas, en consecuencia con un mundo de grandes metrópolis allende el mar” (Garay y Villacorta 2012, 2). Adicionalmente, el valor social por la fotografía también estuvo en la experiencia de visitar los nuevos estudios fotográficos, similares a los grandes estudios norteamericanos. Aquel fue el escenario cultural de Chambi.

Más allá de lo presentado, empero, uno puede preguntarse cuál es la particularidad de Chambi en comparación con el resto de fotógrafos del Sur. Quizá la mejor respuesta está en su estilo. Chambi combinó con destreza el uso de elementos pictóricos –como su influencia pictórica de Rembrandt para los retratos– y los fundamentos fotográficos más profesionales. Por eso, “[...] vemos en aquella época

---

<sup>40</sup> El Observatorio Astronómico (1890-1927) poseyó uno de los telescopios fotográficos más modernos de su época, con el objetivo de registrar las nubes de Magallanes. Mayor información sobre la historia y relevancia del Observatorio Astronómico en Arequipa se encuentra en Garay y Villacorta (2010).

<sup>41</sup> Al respecto, Poole (2000, capítulo 7).



una concepción ecléctica entre la fotografía directa y rezagos de pictoralismo [...]”  
(Garay 2010, 137).

## Capítulo tercero

### La representación de la sociedad serrana a principios del siglo xx

En este capítulo analizo las fotografías de Rodríguez y Chambi. Para este fin divido el análisis en dos secciones, una sobre la representación y el poder sobre los sujetos (serranos y serranas) y otra dedicada a la representación y el poder sobre el lugar (la Sierra). En la primera sección trabajamos con tres pares de fotos; cada par está compuesto por una foto de cada fotógrafo. En la segunda sección trabajo con dos pares de fotos y repito el criterio anterior de comparación.

Utilizo la metodología presentada en el primer capítulo. Empiezo por identificar cada una de las fotos como un signo, es decir, como un objeto que comunica. Ahora bien, todo enunciado implica una pluralidad de niveles semánticos. En el caso de las fotos, la composición estética<sup>42</sup> de los elementos manifiestos constituye un nuevo mensaje que alude a un sentido distinto; la composición estética es el elemento retórico que transforma al enunciado inicial; en consecuencia, nos encontramos “[...] en presencia de dos sistemas simbólicos imbricados uno en otro [...]” (Barthes 1994, 143). Nuestro análisis explora esta relación entre un nivel denotativo o descriptivo y otro connotativo o referencial.

Complementa la sección un sucinto reporte de mi etnografía visual, orientada por la *metabiografía* de Villaplana (2010). El método sugerido, como indicamos en el primer capítulo, es referencial. No hay una aplicación directa, sino una orientación sobre el trabajo y un punto de partida común: “[...] la intención de crear relatos colaborativos que observen la transformación de la vida cotidiana [...]” (Villaplana, 2010, 90). La importancia de la *metabiografía* para el análisis radica en la tensión entre dos tiempos y modos de circulación distintos. Durante el siglo XX, la práctica fotográfica de Rodríguez y Chambi subordinó lo estético a una relación comercial; en cambio, la circulación contemporánea valora el nivel estético por sobre la relación comercial de su tiempo. En el intermedio están los investigadores preocupados por un trabajo más riguroso y coherente entre el contexto socio-histórico de origen y las

---

<sup>42</sup> Véase Barthes (1994).

valoraciones contemporáneas. Sin embargo, la ausencia de continuidad en los archivos –en algunos casos incluso su abandono– dificulta el trabajo de estos investigadores. En este escenario situamos nuestro trabajo. La recolección de información, revisión de fuentes y entrevistas se nutrió del avance de estos investigadores, influyendo en nuestra interpretación de las imágenes.

Antes de comenzar necesitamos una precisión de forma. Los títulos de las fotos son referenciales y corresponden con los nombres con los que circulan actualmente. No debe inferirse de este comentario que sean los nombres originales. Todo lo contrario, ningún fotógrafo manejó un archivo fotográfico inscribiéndole un título a cada foto. Nosotros los mantenemos para no confundir al lector informado.

### **3.1. El lugar de las imágenes (el cuerpo)**

A continuación parto de la categoría de raza para ordenar el estudio de las imágenes, debido a su articulación con otros dispositivos de poder según el contexto socio-histórico. Según De La Cadena:

[...] la categoría de raza y la geopolítica discriminatoria que legitimaba fue inscrita en las genealogías nacionales de América Latina. De allí colorea exclusiones a inclusiones, siempre articulada a condiciones de género-clase-etnicidad-sexualidad-geografía-etc. Como *concepto articulado*, “raza” adquiere su significado en relación con otras categorías, en cuyo significado también influye dependiendo de políticas públicas y configuraciones semánticas locales-globales históricamente configuradas. (De La Cadena 2004, 13)

Así, la raza, un instrumento de dominación social, es geopolítica, cultural y biológica, que adquiere matices diferenciados de acuerdo con el género, la clase u otro dispositivo de poder. En el marco teórico planteamos la frontera étnica como el método que organiza la imagen del cuerpo. En este capítulo la raza toma centralidad como siguiente paso, debido a su operatividad. Este es solo un punto de partida y una constante implícita cuando analizo las imágenes.

A continuación elegimos tres fotos por cada artista para indagar en los discursos y campos de significados desde las semejanzas y diferencias de su tiempo y sus lugares de actividad.

Las siguientes imágenes corresponden a fotos grupales en espacios abiertos. La fotografía 3.1., de Rodríguez, fue realizada en los alrededores del campamento minero de Morococha y la fotografía 3.2., de Chambi, en un espacio rural del Cusco.

Para encontrar el índice de las imágenes nos apoyamos en la diferencia entre el *punctum* y el *studium*. En la fotografía 3.1., el *punctum* corresponde al camión. El tamaño del camión contrasta con las personas y anula la relación de las personas con el paisaje del fondo. Las dimensiones del vehículo son semejantes al de los pocos cerros del fondo de la foto y su disposición diagonal brinda profundidad a la imagen. La disposición del automotor no es casual: también cumple una función distributiva de las personas. En conjunto, la disposición central y casi cortante, junto con el juego de su volumen, capta la atención inmediata del observador. La fotografía 3.2., tomada por Chambi, captura un momento de la cosecha de papa. La intención no es la faena agrícola, sino registrar al sujeto de la recolección y lo recolectado. El *punctum* es más fácil de identificar: el mayor contraste está en la acumulación de las papas y su centralidad en la foto. La disposición de las papas crea una especie de subescenario, los abarca a todos y organiza la foto. Las papas apiladas aparentan un montículo, casi parte del paisaje de fondo.

Lo avanzado permite abordar el ícono con mayor facilidad, porque ayuda a diferenciar lo central de los contrastes subsumidos por el *punctum*. En esta oportunidad me concentro en dos elementos: la vestimenta y la distribución de los retratados. En la foto de Rodríguez, los dos hombres ubicados al medio, uno apoyado sobre el carro y el otro de cuclillas, contrastan con el grupo de hombres de su costado: su es formal, acompañada de una corbata y un chaleco. John Berger (2004) afirma que el traje acentúa la clase social, forma la identidad física del sujeto y la reviste de autoridad. Desarrollado a fines del siglo XIX, “[...] fue el primer vestido de la clase alta que idealizaría puramente el poder *sedentario*. [...] Esencialmente, el traje fue hecho para la gestualidad que acompaña a la charla y al pensamiento abstracto [...]” (Berger 2004, 51). Siguiendo el argumento de Berger, el traje marca una primera evidencia con los demás hombres: ellos no trabajan en la mina ni en actividades de requerimientos físicos. Adicionalmente, su ropa está más limpia y nueva, en contraste con la ropa de los demás. Otro factor son las botas: el contratista cuenta con indumentaria más adecuada para la zona.

Fotografía 3.1.  
**Adrián Ricarde, contratista, y sus obreros. Sebastián Rodríguez (c.1930-1940)**



Fotografía 3.2.  
**Ezequiel Arce y su cosecha de papas. Martín Chambi (1935)**



Quizá las precarias condiciones del trabajo minero expliquen el contraste. En una investigación de Flores Galindo (1993) sobre las minas de la Sierra Centro encontramos algunas pistas. En primer lugar, las condiciones y regulaciones laborales de la época son de niveles inferiores a los actuales. Fueron necesarios muchos años de organización y reivindicación sindical para ganar una variedad de derechos como la entrega de cascos de seguridad a todos los obreros. En segundo lugar, la empresa tejió una variedad de recursos para incorporar a los campesinos en la actividad extractiva, entre ellas el enganche. El enganche modificó el consumo y la organización social de las poblaciones mientras decrecía su calidad de vida. A diferencia de todos los hombres, las mujeres, probablemente *chanqueras*<sup>43</sup>, sí visten trajes campesinos o andinos. Este hecho complementa la representación de los obreros como un intermedio entre campesinos y peones. Si revisamos la imagen por segunda vez, es claro que los hombres no visten como mineros ni con trajes tradicionales.<sup>44</sup> En este sentido, llama la atención que la cuestión racial sea opacada por la clase por medio del mestizaje. De La Cadena (2006) plantea el proceso del mestizaje como un régimen de conocimiento, ya sea basado en el paradigma de la fe o de la razón ilustrada. En el Perú, la educación cumplió un rol fundamental para crear una cultura nacional borrando la cultura indígena. Algo similar apreciamos aquí con dos acepciones necesarias. Primero, la educación debe entenderse en un sentido amplio, como disciplinamiento. Bajo este consenso, reconocemos que el trabajo también disciplinó los cuerpos, como nos recuerda Crary:

En el trabajo artesanal antiguo un trabajador, explicaba Marx, se sirve de sus herramientas, es decir, las herramientas tenían una relación metafórica con los poderes innatos del sujeto humano. En la fábrica, sostenía Marx, la máquina se sirve del hombre, sujetándolo a una relación de contigüidad, de una parte a otras partes, y de intercambiabilidad. Marx es bastante explícito respecto al nuevo estatuto metonímico del sujeto humano. (Crary 2008, 171)

Segundo, el discurso de la nación fue exclusivo de los blancos y su ascendencia criolla. De ahí que el disciplinamiento y borramiento de la indigenidad no signifique una mejora sustantiva para ellos como lo demuestra la vestimenta de los trabajadores y la práctica del enganche. En el caso de las *chanqueras*, la raza y la

---

<sup>43</sup> Las *chanqueras* eran mujeres que trabajaban buscando mineral en los desperdicios de la mina.

<sup>44</sup> Para la época, tanto en Europa como en América el traje ya había ingresado dentro del *armario cotidiano* del campesinado. Véase Berger (2004).

clase confluyen con mayor visibilidad, ejemplificando mejor la argumentación. La vestimenta tradicional de las mujeres induce a considerar la ausencia de un proceso transitorio. Ellas mantienen sus vestidos tradicionales, representan la condición más indígena en Morococha y realizan el trabajo más deplorable e insalubre dentro de la mina: escarbar mineral entre los relaves. La condición de clase y raza de la mujer también confluye con las relaciones de género. Las mujeres representadas, en oposición a los hombres, son ubicadas del lado opuesto de los obreros, con las vestimentas campesinas, cuidando hijos y manteniendo una distancia considerable del resto del grupo. El cuidado de los hijos es la otra cara del capitalismo, el trabajo no remunerado en el hogar. En suma, apreciamos la articulación de la raza-clase-género en una sola imagen.

Veamos ahora las poses. Existe una distribución organizada según la articulación de clase y género. En el centro va el hombre, que lidera los medios de producción o, en todo caso, sirve directamente a estos. Él posa seguro frente a la cámara, apoyado en la máquina automotriz como extensión del propietario. A sus extremos están los trabajadores y las trabajadoras. Las mujeres van a un extremo y con cierta distancia, pues, curiosamente, cumplen el trabajo más precario y peligroso dentro de la mina. Los hombres van al otro extremo, más próximos al contratista. Hay un último elemento, el excedente, un niño solitario al fondo. Aparece casi en el margen como lo más relegado de la imagen. Un niño casi harapiento y a su suerte. Lo etario no escapa a las relaciones presentadas.

Siguiendo las ideas de Berger (2004b) sobre la presencia del hombre y la mujer en la plástica, este par de fotos expresan un proceder similar: “[...] *los hombres actúan y las mujeres aparecen*. [...] Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino, también, la relación de las mujeres consigo mismas [...]” (55). Las posturas rígidas de las mujeres implican la intensión de ser contempladas y connotan una cohibición interna, ausente en los hombres, quienes posan con libertad. En el caso de Chambi (fotografía 3.2.), las mujeres aparecen sentadas con una postura formal; esta inhibición habla de la relación de las mujeres consigo mismas. Por un lado, su presencia está para ser examinada. Por otro, es producto de una autoexaminación, porque la mujer es consciente de la contemplación de un tercero, que se supone es masculino. Hablando de la presencia de los hombres:

[...] depende de la promesa de poder que él encarna. Si la promesa es grande y creíble, su presencia es llamativa. Si es pequeña o increíble, el hombre encuentra que su presencia es insignificante. El poder prometido puede ser moral, físico, temperamental, económico, social, sexual [...] pero su objeto es siempre exterior al hombre. [...] Su presencia puede ser “fabricada”, en el sentido de que se pretenda capaz de lo que no es. Pero la presentación se orienta siempre hacia un poder que ejerce sobre otros. (Berger 2004b, 53)

A pesar de las posturas sueltas de la mayoría de los personajes masculinos de la foto de Chambi, ninguno sobresale significativamente, sino que todos carecen de presencia llamativa. Quizá el poder no lo demuestran ellos, porque no lo ostentan, sino el espectador o el camarógrafo. Crary (2008) nos habla del poder de la objetividad de la visión a partir del siglo XIX. En el acto del ver se teje una relación de dominación entre el espectador u observador y lo observable. En las dos fotos, el único hombre que ostenta la encarnación de algún poder es Adrián Ricarde, el contratista de Morococha, quien aparece apoyado con seguridad sobre su camión. En las dos fotos, asimismo, todos están dispuestos para ser observados, consumidos, contemplados por un espectador. Si la afirmación de Berger (2004b) es acertada, entonces los hombres también transitan por cierto proceso de feminización, con la excepción del contratista de la fotografía 3.1., que es representado por encima de los demás.

Ahora bien, la vestimenta en la fotografía 3.2. también imprime diferencias sobre los cuerpos. Nuevamente la condición indígena recae sobre la mujer, a través de la vestimenta. En los hombres, en cambio, ocurren ciertos conflictos. Los agrupamos en el trío de hombres de la parte superior de la pila de papas y la pareja de hombres ubicados en la parte inferior derecha. El primer grupo lo conforman campesinos quechua-hablantes y el segundo, mestizos.<sup>45</sup> La identificación con los mestizos se enmarca en lo mencionado con anterioridad sobre moral, educación y cultura. Existe una acentuada pulcritud en este último grupo, que, además, está menos integrado al resto. En cambio, el grupo de arriba viste con ropa desgarrada y ojotas. El calzado y la vestimenta diferencian al señor Ezequiel Arce y su familia del resto de los fotografiados.<sup>46</sup> La pulcritud de la ropa y el calzado visibiliza lo que la pose oculta. Esta descripción invita a examinar una vez más la fotografía. Al inicio dijimos que la pila de papas organiza el espacio. Sin embargo, los miembros de la

---

<sup>45</sup> Información brindada por Teo Chambi, entrevistado el mes de octubre del 2014.

<sup>46</sup> La identificación de Ezequiel Arce y su pariente fue proporcionado por Teo Chambi, entrevistado en octubre del 2014.



familia Arce (ubicados en la parte inferior derecha de la toma) rompen con la composición. Están algo fuera del espacio construido por la acumulación de papas. Antes de sobresalir jerárquicamente en la composición de la imagen, son el elemento de ruptura en la misma. Los Arce se distinguen por medio de la tensión y la resistencia a ser igualados dentro de la foto. Hay pasividad frente al fotógrafo, pero no en relación con sus trabajadores. A diferencia de la cámara del fotógrafo junino, donde la organización de la foto responde a quien ostenta el poder, el intento de Chambi por homologar las condiciones de todos los representados no es posible, debido a la resistencia del dueño de la mano de obra y de los medios de producción y su mercancía. *Nuevamente, la raza, las relaciones de producción y el género interaccionan y organizan las diferencia dentro de la composición fotográfica.*

Para aproximarnos a su dimensión simbólica nos apoyamos en los cuatro modos de la retórica icónica propuestos por el Grupo  $\mu$  (2002). En esta ruta, dos son los modos retóricos que nos sirven: a) *in absentia* conjunto e b) *in praesentia* conjunto. Veremos cada uno desde el caso correspondiente.

En la fotografía 3.2. hay una metonimia entre la papa, un producto de la naturaleza, con los cerros del fondo. Las personas terminan envueltas dentro del cerro de tubérculos. Una homogenización de las personas al nivel de lo natural que en la racionalidad occidental deriva en lo bárbaro, lo carente de cultura y civilización. A partir de ese primer dispositivo de poder, derivan otras formas de jerarquización internas ya expuestas. Así, la fotografía 3.2. responde al modo *in absentia* conjunto, porque construye un tropo desde *lo natural* frente a la realidad de un espacio rural.

Por su parte, la fotografía 3.1., de Rodríguez, transmite un mensaje al observador a través del contraste y la diferencia desde la posesión de la máquina, uno de los referentes de la modernidad a principios del siglo XX. Las entidades disyuntivas de la composición se organizan de manera tal que reproducen relaciones de género, clase, raza, edad, que mantienen la lógica del primer contraste. Nos encontramos, entonces, frente a un modo *in praesentia* disyunto. La relación de poder a través de una entidad disyuntiva: la posesión/desposesión de la máquina. Ezequiel Arce exhibe su producción y presenta su cosecha y a sus peones. En la fotografía 3.1., el contratista no puede ostentar el producto del trabajo minero, porque no posee el medio de producción; su función es de intermediario y utiliza una estrategia diferente. La máquina motorizada es el camino para la inclusión y la

exclusión. Sobre la función social y de la representación que cumple la máquina volveremos más adelante.

El segundo juego de fotos reproduce la transgresión a la ley y su sanción. En el caso de Rodríguez, fotografía 3.3. está compuesta por cuatro personas: dos policías a los extremos y en el medio un señor y una niña. Estos últimos, según la información brindada, son un vejador –el adulto– y su víctima. En la fotografía 3.4., de Chambi, apreciamos la captura de un *chiquillo* por un policía. Hay un factor determinante para la elección de ambas fotos: en la totalidad de fotos revisadas, de ambos fotógrafos, no existen otras similares. La excepcionalidad de ambas imágenes y la coincidencia en el tema llamó mi atención desde el inicio, incrementándose después del trabajo de campo. Finalmente, importa aclarar la diferencia de uniformes. El fotografiado por el cusqueño pertenecía al personal de tropa del Cuerpo de Seguridad y el fotografiado por Rodríguez, al personal del Cuerpo de Seguridad y de la Guardia Civil. La unificación de ambas tropas de seguridad en la Policía Nacional del Perú ocurrió tiempo después.

La captura de un infractor de la ley es el *studium*. La presencia y la postura de los guardianes del orden no transmiten una referencia distinta. A pesar de ello, el significado universal de las fotos adquiere un matiz diferente cuando incursionamos en el *punctum* doble: la mirada y las manos de los infantes. En la fotografía 3.3., el *punctum* nos conduce hacia la víctima, una niña, y en la fotografía 3.4., a un victimario, un niño, probablemente un ladronzuelo. Las manos tienen una expresividad muy fuerte en ambos casos, porque repliegan el cuerpo y expresan el temor y sumisión en los infantes. La mirada refuerza el mensaje. En la fotografía 3.3., la niña mira a la cámara y su pasividad increpa al observador. La niña intenta conectar con el otro que la mira: es la mirada de una víctima que busca ayuda, orientación, salida. La mirada de la fotografía 3.4., en cambio, es esquiva, ya que pertenece a quien reconoce la falta y teme por la consecuencia. Por tanto, este *punctum* no es de forma, sino de intensidad, es decir, expresa un futuro que ya es parte del pasado. Como dice Barthes (1989, 146): “[...] leo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior [...]” (énfasis en el original). Ambas fotografías presentan actos consumados, no resarcibles. La relación entre mirada y postura de manos permite diferenciar la condición de víctima y victimario.

Fotografía 3.3.  
**El violador y su víctima. Sebastián Rodríguez (c. 1928-1940)**



Fotografía 3.4.  
**Chicucha y policía. Martín Chambi (1924)**



Al nivel del ícono hay una combinación entre pose y composición de la foto que refuerza lo anterior y lo articula con la presencia de la autoridad. Primero

comparemos la mirada y el gesto de ambos culpables. En la fotografía 3.3., el vejador esconde el rostro, inclinando la cabeza en dirección al suelo y rehuyendo la mirada. Hay un esfuerzo por no ocultarse, por no ser reconocido. En cambio, en la fotografía 3.4., la exposición del niño es inevitable, porque el policía lo coge de la oreja y direcciona su rostro hacia la cámara. Más allá de los títulos de las fotos, la presencia y disposición de la policía presupone el cometido de una falta. En la primera, los policías están a los costados de la víctima y el victimario sin el menor contacto; en la segunda, el policía y el niño están en el centro e interactúan a través del jalón de orejas, es decir: hay una pose que resalta la captura del chico. La relación entre autoridad captora e infractor capturado toma connotaciones diferentes según la edad del infractor.

Hay una cuestión que me interesa más por su presencia o ausencia en la foto: la supuesta víctima. Al comparar las fotos surge una primera pregunta: ¿por qué no aparece la víctima en el centro de la foto de Chambi? Adicionalmente, me pregunto si la presencia de la víctima en la foto de Rodríguez corresponde a su identificación como infante, mujer y vejada. En esta foto no hablamos de un simple robo, sino que hay una cuestión de poder que reviste la toma. Por un lado, el abuso sexual de parte de una persona mayor contra una menor de edad de sexo femenino; por el otro, la libertad de registrar juntos al violador y la violada. En mi opinión, la posibilidad de la foto responde a una cuestión etaria y de género que interpela al observador.

La vestimenta también diferencia a los sujetos. En ambas fotos, el registro es al aire libre. De ahí que el uniforme cobre preponderancia, porque representa a la institución, a la autoridad. Todos los policías visten uniformes limpios y nuevos en comparación con la ropa de los detenidos: deshilachados, raídos, sucios. La representación de la autoridad funciona a través de su relación en oposición con el otro. En la fotografía 3.3., el detenido viste un abrigo rasgado y sucio. En la fotografía 3.4., la diferencia del calzado entre el policía y el chico, que va descalzo, marca la oposición, reforzada por las texturas de las veredas. Finalmente, no escapa a esta construcción del otro la centralidad de la relación de género. La presencia masculina del lado de la autoridad no es casual; las primeras mujeres en integrarse a la institución policial lo hicieron en 1955. Antes, por tanto, la institucionalidad del Estado era representada exclusivamente por hombres.

En el análisis del símbolo encontramos un modo *in praesentia* conjunto. Presenciamos dos entidades opuestas pero complementarias. Ambas fotos utilizan



“[la] exclusión del fondo por la figura, así como del avance de esta última con respecto al fondo” (Grupo  $\mu$  2002, 118) para producir una imagen propia. Asimismo, la ubicación de los personajes en el primer plano y su relación con el fondo a través del juego entre claros y oscuros conducen la mirada sobre la complementariedad de los opuestos para representar y legitimar la institucionalidad de la autoridad como masculina y mayor de edad.

Hay un elemento desapercibido para el ojo contemporáneo en este par de fotos: la raza. En el primer capítulo mencionamos la predominancia de la raza bajo un criterio cultural de decencia (educación y moral). Asimismo, comentamos su articulación con el género, o mejor dicho, la racialización del género. Este par de fotos es muy sugerente al respecto. La diferencia en la vestimenta responde a la pulcritud de la urbanidad, un elemento de la educación y moral del discurso racial del siglo XX. De La Cadena (1998) cuenta las disputas entre la élite cuzqueña y las vendedoras de los mercados –catalogadas como mestizas– debido a temas de higiene. Una relación similar encontramos entre la vestimenta de la autoridad y la de los infractores de la ley, adscrita y representada como parte de la cultura occidental –lo blanco–. En cambio, en las fotografías 3.5. y 3.6., los infractores representan una cultura inferior, caracterizada por lo que De La Cadena (1998) define como mestizo: alguien alejado de los patrones de orden, educación y urbanidad de la cultura occidental predominante. Así, vemos otra articulación de género con lo racial. No la articulación de la feminidad de las trabajadoras del mercado con su condición de mestiza; sino la de masculinidades racializadas. Los grupos de poder son la autoridad de raza y masculinidad superior y los subordinados como una raza y masculinidad inferior.

Simultáneamente, las fotos hablan sobre la relación entre hombres y mujeres desde varios niveles. En primer lugar, la foto de Rodríguez presenta a la niña por su condición de vejada, es decir, abyecta a las condiciones morales de la época. El crimen sexual diluye la decencia de la víctima y valida su presencia en el ámbito público. La foto también muestra una articulación de género y clase. Las mujeres decentes, es decir, de la élite, responden a los cánones morales de su tiempo y clase como no participantes del espacio público cuando falta la compañía de un hombre. La fotografía 3.3. exhibe a la mujer menor de edad, porque el crimen sexual rompió con los principios de la moralidad que negaban la presencia de la mujer. El perjuicio de la niña es doble: físico y social. Observamos un juego de fotos con mucha profundidad sobre el poder y su representación en la sociedad serrana de la primera mitad del XX.

A diferencia de los caballeros, destinados a la vida pública y a la política, las damas no eran consideradas aptas para ejercer cargos políticos o para defender públicamente el honor de la familia. Durante las primeras décadas del siglo, los juristas más avanzados –que realmente desafiaron el *status quo*– aceptaban la capacitación de las mujeres para el ejercicio de cargos públicos, a condición de que fueran específicamente instruidas y que permanecieran solteras. (De La Cadena 2004, 75)

La primera sección concluye con un par de foto-retratos. En la fotografía 3.5. apreciamos a dos mineros del campamento de Morococha, posando sentados dentro del estudio de Rodríguez y alrededor de una mesa cargada de objetos (licores, etcétera). La fotografía 3.6. es un retrato al aire libre, en alguna parte de la ciudad de Cusco. La persona retratada es Mario Pérez Yáñez<sup>47</sup>, un amigo cercano de Chambi, con su primera motocicleta.

En la fotografía 3.5. existen muchos elementos que es posible calificar como *punctum*, entre ellos los objetos sobre la mesa y los cigarrillos, pero toma mayor relevancia la tela de fondo del retrato. Este *punctum* llama la atención de inmediato, porque representa un paisaje totalmente opuesto al de un campamento minero. Conforme avanzó el trabajo de campo identifiqué su origen: el dibujo de la tela proviene de la presentación de una caja de galletas importadas. Rodríguez, junto con su hermano, pintó un paisaje de los Alpes suizos que acompañó muchos retratos de estudio. En la fotografía 3.6., la presencia de la motocicleta es sugerente, pero no determinante. Hay un elemento que llama mi atención: la bandera del Perú. El símbolo patriótico personaliza la máquina y da un cariz diferente a esta foto entre las demás de su género. El retrato no es la reproducción fiel de una persona y su realidad, sino la construcción de su ficción. En ese sentido, el retrato narra algo que el fotografiado desea mostrar. Por su parte, el fotógrafo debe manejar esa tensión entre lo real y lo ficticio para satisfacer la demanda del cliente. Por eso, el *punctum* es central para el análisis al nivel del ícono.

---

<sup>47</sup> Información y caracterización brindada por el Archivo Chambi durante nuestro trabajo de campo en octubre de 2014.

Fotografía 3.5.  
**Retrato de dos mineros. Sebastián Rodríguez (c. 1935-1945)**





Fotografía 3.6.  
**Primera motocicleta de Mario Pérez en San Sebastián. Martín Chambi (1934)**



En la fotografía 3.5., los retratados no comparten la misma vestimenta: uno de ellos viste el uniforme completo, mientras el otro solo lleva el casco y viste ropa informal. La diferencia en el vestir refuerza la hipótesis de Flores Galindo (2007a) sobre el tránsito de las poblaciones campesinas al sistema capitalista. En la fotografía 3.6., Mario Pérez usa indumentaria acorde con el retrato sobre la moto, un mandil protector del polvo y un sombrero y lentes para viajar en motocicleta. Siendo así, las prendas manifiestan una posición de clase: los mineros pertenecen a la clase trabajadora, mientras Mario Pérez, a la clase media.

Empero, no todo es la forma como son o están representados. También hay resistencia: “[una] forma particular de lucha de clase que es la lucha por la definición de la identidad [...] es decir, respecto a propiedades (estigmas o emblemas) vinculadas en su *origen* al *lugar* de origen y sus señales correlativas [...]” (Bourdieu 1985, 88, énfasis del original). Las poses son uno de los argumentos de esta disputa por la representación. En el retrato de Rodríguez, los mineros toman una posición relajada en comparación con las fotos al aire libre, donde suelen aparecer tensos y erguidos, como en la fotografía 1.1. La acción de registrarse fumando también llama la atención: uno sostiene el cigarro con los labios y el otro con la mano. Me atrevo a

sugerir que el cigarro fomenta la postura relajada y suelta de los mineros. Aquí hay un intento de subversión. La actitud de los mineros ante la cámara rompe con el patrón o las poses comunes en las fotos de su tiempo.

El fotografía 3.6. toma un rumbo distinto: Mario Pérez aparenta viajar en motocicleta, pero el vehículo está detenido. Los pies de la moto detienen la máquina y son las personas –en especial la niña– quienes se desplazan por la calle. Hay un cierto espectáculo de humor para el observador. La subversión a través del humor no termina ahí. La foto cuenta con un par propio (fotografía 3.7.): un retrato del mismo Chambi sobre la misma moto, en la misma pose y en el mismo escenario. De ahí que la preponderancia de la máquina no defina el poder como en la fotografía 3.1., de Rodríguez (*supra*). Presenciamos un caso muy particular en una sociedad donde el símbolo de la modernidad estuvo asociado con la máquina.<sup>48</sup> Su poder como referente estuvo manifiesto en la vanguardia artística, en el discurso político y en las relaciones económicas. La máquina como máximo exponente de la modernidad fue una estrategia de inclusión y exclusión. Algunas personas posaban con la máquina y a otras, en cambio, la máquina las hacía posar. Mientras tanto en la fotografía 3.6., la presencia de la máquina y su uso son muy flexibles (más adelante volveremos sobre este punto).

En mi opinión, la flexibilidad de la pose en las fotografías 3.5. y 3.6. respondió a una lucha de poder sobre la representación, mediada por el canon de la modernidad. Lo que apreciamos es una disputa de poder por nombrar al Otro. El símbolo articula esta relación a través del modo *in absentia* conjunto. El elemento para la producción de la metonimia de la fotografía 3.5. fue el paisaje de los Alpes suizos de la tela de fondo. Para muchos trabajadores migrantes de pueblos lejanos, las fotos “[...] eran postales que los mineros remitían a sus pueblos de origen [...]” (Antmann 1981, 124). El sustento de la ficción es el paisaje suizo: “[...] el fetiche, un objeto que invoca las contradictorias aspiraciones culturales de una modernidad incipiente [...]” (Majluf 2013, 10). En ese sentido, el telón oculta la realidad de los trabajadores –descrita más arriba– y ofrece la fantasía del progreso como realidad. Los demás elementos no tienen posibilidad de superar el mensaje de la tela de fondo. En el Perú de principios del siglo XX, la economía no era muy articulada, mucho menos para los campesinos. Pensemos en el momento de la recepción de la foto-

---

<sup>48</sup> Según Lauer (2001, 20): “El vanguardismo despertó las reacciones más intensas debido a su vinculación con los objetos que representaban novedades tecnológicas sintomáticas o precipitantes de cambios sociales”. También véase Harvey (1998).

postal, los elementos de la mesa no dicen nada más allá de la extrañeza; antes bien, lo agraciado, calmo y colorido del paisaje dice más como fondo que los objetos. El fondo posibilita la pose de los mineros y su actitud de resistencia.

Fotografía 3.7.

**Autorretrato de Martín Chambi sobre primera motocicleta en Cusco. Martín Chambi (1934)**



La bandera de la fotografía 3.6. representa la contradicción de las relaciones sociales de la época. Nuevamente, la moto significa el emblema predominante de la modernidad a principios del siglo XX, pero la bandera la emplaza. En otras palabras: hay una relación opuesta a la fotografía 3.5. El elemento de la bandera ancla la ficción de una experiencia moderna en una realidad concreta: el Perú. Por eso, el humor y la burla son factibles. Chambi y Mario Pérez están seguros de su lugar de enunciación y de su tiempo. No interesa la ficción, porque esta ya transitaba por Cusco. De hecho, la evaluación de la modernidad como modernización en la sociedad cusqueña fue negativa. El tren, máximo exponente de la máquina como alegoría de la modernidad y elemento del discurso y las políticas del Estado, terminó desplazando a Cusco por Arequipa como centro de la región sur<sup>49</sup>. La extensión del tramado ferroviario consolidó a la ciudad de Arequipa como el centro del poder

<sup>49</sup> Véase Flores Galindo (1993b).

económico y social del Sur. El estudio de Renique (1980) sobre la formación del Centro Científico del Cusco a fines del siglo XIX presenta la mentalidad y preocupación de la época. La fundación del mismo respondió a los temores de la llegada del tren. Su arribo en 1908 corroboró los principales temores de los fundadores de dicha institución: “[...] la depresión de la vida económica de la ciudad y sus valles próximos” (Renique 1980, 46). A su vez, el indigenismo y la bohemia elaboraron un discurso crítico sobre muchos cánones de la modernidad.

Estamos frente a una diferencia central entre la Sierra Centro (Rodríguez) y la Sierra Sur (Chambi). La inserción del capital y la infraestructura necesaria para la explotación de los recursos ofreció en la primera una imagen de actualidad y modernidad. No obstante, más actuales eran las experiencias cusqueñas, marcadas por el desprendimiento de una promesa que había entrado en crisis después de la primera guerra mundial. Para las fechas de las fotos:

[el] mundo de la máquina que comenzó a ser adorado en el primer decenio del siglo [XX] por los intelectuales de muchos países, a partir de las lecciones de Marinetti, terminó descalificado. Esto se debió en parte por la carnicería que fue la primera guerra mundial y la vinculación de los futuristas con el fascismo. (Lauer 2001, 24)

En Cusco, esta crítica, junto con las consecuencias de la ruta del tren, constituyó una mirada increpante sobre algunos símbolos de la modernidad. Adicionalmente, las fotos de los obreros y de Mario Pérez en su primera moto abren reflexiones personales sobre lo identitario. En ambas fotos, el *yo* que construyen no se funda sobre la presencia de un Otro, es decir, bajo la exclusión de un distinto. ¿Qué ocurre con la diferencia y su lugar privilegiado para la construcción del significado? Si “[el] significado depende de la diferenciación entre opuestos” (Hall 2010, 419), ¿cómo, entonces, explicar un proceso donde falta lo otro? Las estrategias de constitución del *yo* muestran otra particularidad: no hay una jerarquización del proceso identitario. En otros términos, ni los obreros ni el propietario de la moto necesitan representarse por encima de alguna otra persona o grupo de personas. Existe una tensión en la producción de las representaciones de los sujetos que no concuerda con el procedimiento de la fotografía occidental ni con los debates sobre

identidad (Hall y Du Gay 2003). No obstante, en esta tensión y resistencia, son los hombres adultos quienes luchan por la representación.<sup>50</sup>

### 3.2. La imagen del lugar (el espacio)

En el primer capítulo mencionamos la centralidad de la naturaleza para la constitución del sujeto. También introdujimos la naturaleza como una construcción social que, al relacionarse con el sujeto, adquiere concreción como lugar. Retomando el trabajo de Ames (2011) y Orlove (1993), damos centralidad a la geografía como parte de la geopolítica del conocimiento que reestructuró a la naturaleza, la nación y el sujeto. A continuación veremos cómo opera en dos coordenadas distintas. La primera desde el entorno o paisaje, como la representación del lugar, y la segunda desde la relación de lo urbano en la Sierra.

Ahora bien, existió un contexto previo y necesario de narrar antes de abordar las fotografías de esta sección, ciertas transformaciones de la sociedad peruana iniciadas a finales del siglo anterior y base para nuestro periodo de estudio. A consecuencia de la derrota de la Guerra del Pacífico, el Estado peruano –y parte de su intelectualidad– retomó el problema de la nación. Una de las explicaciones a la derrota bélica y a la pérdida del territorio fue la fragmentación del país, la carencia de una identidad colectiva. Surgió, entonces, la necesidad de culminar un proceso por forjar un Perú. El momento confluyó con la predominancia de la geografía como organizador del espacio social nacional. Ahora bien, interesa resaltar cómo el factor geográfico desplegó una política y un discurso por expandir la civilización asentada en la Costa hacia el resto del país: las políticas educativas y la extensión de los medios de transporte son algunos ejemplos. La frase *la conquista del Perú por los peruanos* dice mucho al respecto. Esta frase fue el lema de la avanzada sobre la Selva, un lugar poco explorado y conocido a finales del siglo XIX. El Perú todavía era un proyecto por realizar. Los peruanos no habitaban todo el territorio del país, sino solo una parte. La conquista peruana del Perú era un proyecto de un grupo

---

<sup>50</sup> La excepción que fundamenta la regla son un retrato a color de la esposa de Rodríguez. La condición de esposa explica esta foto y su coloreado. Un segundo retrato de dos mujeres, no identificadas hasta la fecha, es la otra salvedad. Un estudio solo sobre el telón de fondo sería muy relevante para conocer más sobre el trabajo del junino en muchos aspectos.

específico y se planteaba como un proyecto excluyente y violento. A principios del siglo XX esta actitud y modo de ver el país alcanzó ciertos logros: un interesante recorrido del tren, algunos proyectos mineros en la Sierra y del caucho en la Selva, así como la presencia de instituciones científicas.

Enseguida presento un par de fotos de paisaje con la presencia de personas. La fotografía 3.7., de Rodríguez, registra un campamento minero de la Cerro de Pasco Cooper Corporation. Sugiere un campamento nuevo o provisional, en las afueras de la ciudad ya constituida. La fotografía 3.8., de Chambi, muestra el paisaje de Machu Picchu, uno de los vestigios arqueológicos incas más conocidos del Perú. Esta imagen tiene la particularidad de registrar a Martín Chambi, de perfil, en el centro de la toma. Si bien las fotos más conocidas de Machu Picchu son paisajes sin gente ni elementos que distraigan la vista, muchas de propiedad de Chambi, esta foto pertenece a una expedición a Machu Picchu, todavía comunes en esta época.

Hay un *studium* común en las fotos seleccionadas: los fotografiados y el fotógrafo desean mostrar un lugar al observador. En el nivel de análisis del índice no profundizaré sobre la cuestión del deseo. Me interesa aproximarme, a través del índice, al objeto exhibido. Identifico nuevamente un *punctum* doble y semejante en ambos casos. La persona ubicada en el centro de la toma y posando es uno de ellos y la montaña del fondo, que obstruye la perspectiva, como si no hubiera nada más allá de lo registrado, es el otro.

En cuanto al ícono, tomo el doble *punctum* para el análisis. En la persona, hay una pose indefectible. Entre los diminutos hombres y el lejano campamento de la fotografía 3.7., sobresale un hombre de camisa blanca, botas, sombrero y una pierna sobre una piedra. Su ubicación al centro de la foto y delante de los otros personajes, así como su pose frente a la cámara, lo definen como *punctum*. Al mismo tiempo, su vestimenta y su ubicación difieren de las dos personas detrás de él, *mineros-campesinos* del estudio de Flores Galindo (1993a y 2007). Finalmente, se aprecian unas montañas detrás de todos los registrados por la cámara como el gran fondo de la imagen. No requerimos de mayor información sobre la montaña, su volumen nos dice mucho.



Fotografía 3.8.  
**Campamento minero. Sebastián Rodríguez (1930-1940)**



Fotografía 3.9.  
**Autorretrato en Machu Picchu. Martín Chambi (1932)**



En la fotografía 3.9., Chambi aparece en el centro de la foto. Él posa de perfil mirando al horizonte con Machu Picchu<sup>51</sup> y el Huayna Picchu a sus espaldas.<sup>52</sup> Chambi tiene claramente toda la intención de ser visto, aunque no mira a la cámara. Creo que ambos elementos —el personaje descrito y la montaña— están conectados. Las montañas en la parte posterior de la foto responden a la presencia de las personas por delante de ellas. Por eso, una cobra significado con el otro, y viceversa.

Una característica de las dos fotos es la desproporción entre los elementos conectados (el hombre y la montaña). La desproporción responde a una característica de la estética occidental que influyó en ambos fotógrafos. Según Garay (2010), el género del paisaje es ajeno a la cultura no-occidental y su presencia en el Perú respondió a esta influencia y su asimilación.<sup>53</sup> En este sentido, su aprendizaje formal es básico. Como ya dijimos en el capítulo anterior, el junino aprendió de Luis Ugarte, uno de los artistas más importantes de Lima, y el cusqueño de los mejores fotógrafos arequipeños, en sus aprendizajes encontramos la influencia que delimitó el trabajo fotográfico.

Por esta razón, al hablar de paisaje en fotografía tenemos que referirnos también a una forma occidental de ver la naturaleza. En ese sentido, según Latorre, “tanto fotografía como pintura beben de una misma fuente y recurren a unos mismos cánones de representación, especialmente en el paisaje y las costumbres; ambos siguen unas leyes que forman parte de la mirada occidental, que no cambiará sustancialmente hasta ya avanzado el siglo, con la generación de las vanguardias. (Garay 2010, 107, énfasis en el original)

Las fotos, entonces, reproducen una temprana dificultad de la pintura europea sobre el paisaje. Abordando la dificultad de Millet para pintar el paisaje, Berger (2013) apunta que uno de los principales problemas de la pintura paisajista es que está hecha para el viajero. En otros términos: el paisaje está hecho para quien mira hacia el horizonte y no para quien mira desde el paisaje mismo. La desproporción refleja la imposibilidad de conciliar esta última mirada dentro de un canon organizado por un principio diferente. En Chambi y Rodríguez, el paisaje los desborda y produce imágenes para el viajero, para alguien externo al lugar.

---

<sup>51</sup> *Descubierto* (Pratt 2011) en 1911 y con notoriedad turística a partir del siguiente decenio. Para un análisis del proceso de inserción de Machu Picchu en la historia oficial nacional e internacional consultar López Lenci (2007, capítulo 2).

<sup>52</sup> Véase el artículo de Ríos Pagaza (1928) en el anexo.

<sup>53</sup> Garay (2010) está próximo a Mitchell (1994), cuyo punto de vista presentamos en el primer capítulo.



Chambi aprendió sobre el alto valor turístico-comercial de los vestigios arqueológicos de su maestro, el fotógrafo Max T. Vargas.<sup>54</sup> Fue Vargas quien descubrió el *nicho* comercial de los restos arqueológicos mucho tiempo atrás, con Tiwanaku. Chambi aprovechó su aprendizaje y lo replicó en Machu Picchu y otras zonas arqueológicas. Según Garay (2010), el fotógrafo de la escuela cusqueña siempre fue muy respetuoso y se guió por valores estéticos o documentales. La foto elegida, en cambio, cuestionaría este argumento, porque también es una foto para mostrar una posesión sobre el paisaje, aunque el lector debe diferenciar la especificidad de la posesión. En su foto –y esto aplica también para Rodríguez–, Chambi muestra que la posesión no es el dominio de algo material, sino que el dominio es entendido como logro. Así, la foto de Rodríguez muestra el logro de expandir la civilización occidental sobre los terrenos agrestes y lejanos del Perú. Son registros de la primera vez que el hombre de la zona urbana alcanza un espacio agreste y lo vuelve cotidiano. Allí radica su posesión.

En Chambi, en cambio, el logro es de un orden distinto. Nos encontramos en un momento de expansión del turismo y de los proyectos arqueológicos. Antes de la primera mitad del siglo XX, el acceso a Machu Picchu no era igual de masivo que hoy en día. Los viajes de Chambi todavía eran un reto para el viajero: llegar a Machu Picchu era en sí mismo un logro. El valor de la hazaña era tan grande, que las expediciones eran registradas para luego ser difundidas a través de la prensa nacional.<sup>55</sup> La pose de los personajes centrales de las fotos afirma una sensación de dominio sobre la naturaleza.

El manejo de la perspectiva no es fortuito. En la fotografía 3.7., la proporción entre el hombre y el cerro connota la imposición del primero sobre algo más grande que él: el juego de la perspectiva valida la intención de la foto por mostrar la superación del hombre ante una naturaleza agreste e imponente. En la fotografía 3.8., el contraste es menor, porque el poder del conocimiento, a través de la expedición arqueológica, pone al alcance del hombre lo desconocido: la ciencia consigue igualar al hombre con la naturaleza para su beneficio.

---

<sup>54</sup> Información suministrada en la entrevista a Jorge Villacorta en octubre del 2014.

<sup>55</sup> Como evidencia del argumento incorporo el artículo titulado “El descubrimiento de Huainapicchu”, de Ríos Pagaza (1928). Véase López Lenci (2007), quien diferencia entre esta tendencia de circulación de la información proveniente de Lima y la circulación de origen cusqueño.

Para cerrar el análisis del par de fotos, abordemos la constitución del símbolo. En nuestra opinión, el modo *in praesentia* conjunto explica la connotación de ambas fotos: la montaña y el hombre son elementos diferenciados, pero su distribución en la toma tiene la intención de relacionarlos. El objetivo es representar la relación de poder de la sociedad sobre la naturaleza. Si el proyecto del Estado-nación participó de la modernidad occidental, entonces la modernidad y el poder –entendido como dominación y explotación– van juntos, confluyen, coexisten sobre el lugar.

La cuestión del poder sobre la naturaleza se expresa a través de dos caminos. En la fotografía 3.7., el hombre conquista la naturaleza al convertirla en habitable (un campamento minero) y en explotable para generar valor. El asentamiento de seres humanos responde a una actividad extractiva vinculada al capitalismo. La fotografía 3.8., en cambio, muestra otra arista del hombre: el conocimiento científico a través de la disciplina arqueológica. En ella, el conocimiento y el poder confluyen en servicio del capitalismo, expresado en el comercio turístico. Los fotógrafos cusqueños en su mayoría, incluyendo a Chambi, “[...] eran conscientes de que los vestigios arqueológicos serían un componente de alto valor atractivo para el desarrollo turístico de la región [...]” (Garay 2010, 116). No obstante, la relación desborda al turismo para ubicarse en el campo del conocimiento, que en las sociedades occidentalizadas sirve al capital. La foto de Chambi no es la excepción.

Las fotografías 3.9. y 3.10. son vistas de las ciudades. La primera, una vista panorámica de Morococha, hecha por Rodríguez, y la segunda, una vista del interior de la ciudad de Cusco, por Chambi, probablemente de una calle importante o céntrica de la ciudad (lo sabremos a continuación). Con el análisis de ambas concluimos la segunda sección.

Fotografía 3.10.  
**Yauli. Sebastián Rodríguez (c. 1940)**



Fotografía 3.11.  
**Quietud. Martín Chambi (1923)**



El *punctum* de la fotografía 3.10. es la montaña. Su imponente presencia y relación con el resto del espacio registrado, en especial con Morococha, captura la mirada del observador. La panorámica de Morococha queda reducida por el cerro, del cual parece una emanación. Adicionalmente, ubica a Morococha como ciudad de altura (más abajo retomaremos este punto). En la fotografía 3.11., por otra parte, la pista de adoquines funciona como *punctum* y brinda la profundidad que la foto necesita para invitarnos a mirar dentro de la ciudad, invitando al observador a preguntarse sobre la calle fotografiada y su contenido (las casas, los y las transeúntes, la bandera del Perú, etc.). Las fotos adquieren un sentido más allá de su *studium*: un registro del paisaje urbano de Morococha y Cusco.

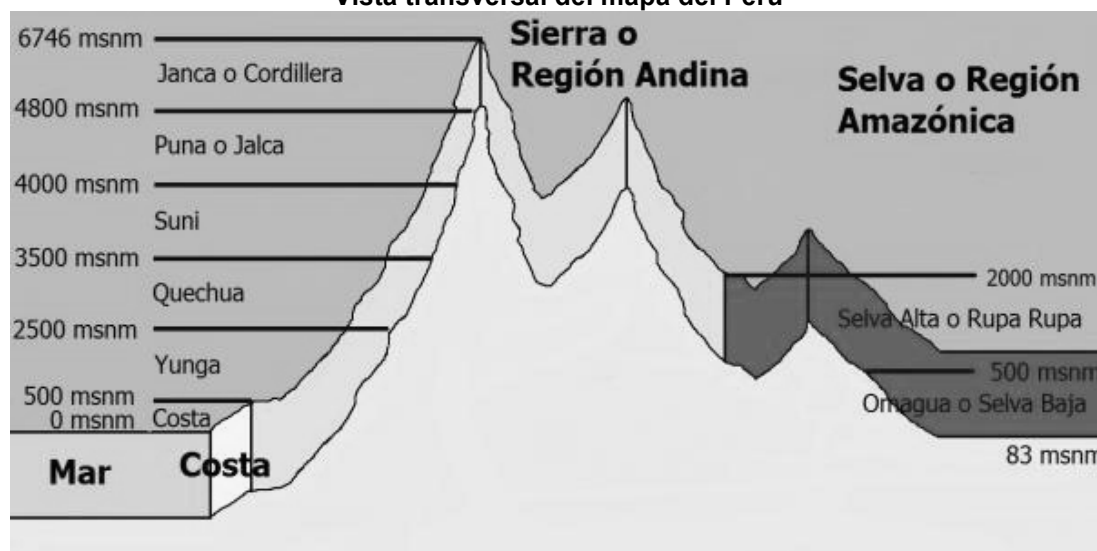
En cuanto al índice, encontramos dos abordajes diferentes. La foto de Rodríguez es panorámica y su distribución es muy marcada. Si segmentamos horizontalmente la foto en dos, la montaña ocupa casi la totalidad de la sección superior; en la sección inferior, encontramos a Morococha como una extensión de la falda de la montaña, en medio de dos espacios amplios, casi desiertos. La organización de la foto y la perspectiva responden al mismo discurso geográfico preponderante durante principios del siglo XX. Según Orlove (1993), con el ingreso y posicionamiento de la geografía como disciplina,<sup>56</sup> después de la derrota en la

---

<sup>56</sup> La preponderancia del factor geográfico responde a un cambio en la medición y apropiación del

Guerra del Pacífico,<sup>57</sup> la interpretación política del Perú en tres regiones naturales cobra mayor vigencia. Durante este periodo republicano predominó una representación visual que atravesó horizontalmente el país, enfatizando en la solidez de los Andes. La ilustración 3.1., común en libros de educación básica y mapas del Perú, muestra la construcción de esta mirada sobre el espacio.

Ilustración 3.1.  
Vista transversal del mapa del Perú



Fuente: Orlove 1993

Aquello explica la necesidad de registrar a una ciudad andina desde su referente básico: las dificultosas cordilleras andinas. No hay otra forma de situar a Morococha, ubicada a 4.500 msnm. Pero la representación visual no fue solo geográfica, sino que fue articulada a toda una construcción racial sobre los sujetos y su lugar. En el primer capítulo hemos afirmado que la influencia del determinismo del medio marcó el lugar y al sujeto del mismo. Así, la representación no podía eximir la idea social sobre la Sierra. Lo agreste y accidentado quedó marcado por la presencia dominante de la montaña y la idea de un espacio aislado, triste y melancólico. La distribución de Morococha alrededor de tierras baldías responde a estos criterios valorativos.

---

territorio a través de criterios de latitud, longitud y elevación. Orlove (1993, 310) escribe: “The republican geography drew heavily on the contemporary notions introduced by Humboldt and the later scientific travelers. These views describe a ‘universe’ in which the earth is located in relation to the sun, the planets, and the stars. In describing the earth, absolute dimensions were used. Considerable effort was expended in the determination of latitude, longitude, and elevation of specific places”.

<sup>57</sup> La presencia de la disciplina geográfica fue anterior; no obstante, alcanzó uno de sus puntos más álgidos después de la Guerra del Pacífico a finales del siglo XIX.

La fotografía 3.10., a diferencia de la anterior, toma un camino distinto. No es una foto desde el exterior, sino sobre un lugar puntual dentro de la ciudad. Esta foto tiene una historia particular. En el capítulo anterior tratamos sobre la centralidad del fotoperiodismo para la circulación y propaganda de los fotógrafos cusqueños. La ausencia de una institución que abriera el consumo de la fotografía en Cusco es la sugerente explicación de los investigadores Garay y Villacorta (2014) al rol del fotoperiodismo. La fotografía elegida pertenece a este grupo de imágenes con una circulación particular. Por su circulación en prensa, propongo contrastar las perspectivas entre el registro del lente de Chambi y su circulación a través del semanario *Variedades*. La foto acompañó al artículo de Carlos Ríos Pagaza titulado “La ciudad milenaria (impresiones de viaje)”, publicado en 1923 en dicho semanario (véase las fotografías 3.11., 3.12., 3.13. y 3.14). El artículo introdujo la ciudad con los adjetivos de milenaria, inmóvil, monumental, soñolienta y bostezante; conforme a ellos, Ríos describió una ciudad dividida entre los vestigios que legitiman a una cultura milenaria, pero acabada, y una población actual incapaz de alcanzar logros semejantes. En esa línea, el autor la califica como una ciudad abuela y un mundo aparte, debido a su ubicación en las alturas:

El mar une y las montañas separan. [...] Ningún nexo que pregone similitudes con la gente que prospera en la costa, junto al mar. [...] Ni un apresuramiento. Sin estrépito, calladamente discurren las gentes por estas callejas de muros de piedras, mal enguijadas, desiguales, en declive y perennemente tristes, tan tristes que hasta el sol apenas logra dorarlas con sus rayos, sin nunca sucintar un abejo, un hervor en esos pequeños mundos que se agitan en el polvo. (Ríos Pagaza 1923, 4)

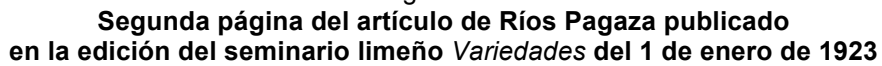
El texto presenta similitudes con las características que organizan el espacio geográfico en la fotografía 3.9. La diferencia radica en la soltura con que transita desde la descripción sobre la ciudad hasta la descripción de su gente, y viceversa, posibilitado por el discurso sobre la determinación del ambiente.<sup>58</sup> Por su parte, la información que acompaña la foto inferior en la fotografía 3.13., a modo de leyenda, lleva de título “Quietud” y dice: “Calladamente discurren las gentes por la vía mal enguijada y declive. Ni un estremecimiento, ni el golpeteo de una inquietud. Somnolencia” (Ríos Pagaza 1923, 4).

---

<sup>58</sup> En breve, esta ideología plantea que las personas son formadas acorde con las características específicas del medio ambiente donde viven e interactúan.



**Primera página del artículo de Ríos Pagaza publicado en la edición del seminario limeño *Variedades* del 1 de enero de 1923**



### Fotografía 3.14.

Tercera página del artículo de Ríos Pagaza publicado en la edición del seminario limeño *Variedades* del 1 de enero de 1923



### Fotografía 3.15.

Cuarta y última página del artículo de Ríos Pagaza publicado en la edición del seminario limeño *Variedades* del 1 de enero de 1923





Nada más opuesto a la realidad. La calle fotografiada es la calle Márquez, una de las más dinámicas, según las memorias de Valcárcel (1981). Durante la primera mitad del siglo XX, en esta calle reposaron algunas de las familias más importantes de la ciudad, como la familia de Luchi Lomellini, uno de los principales comerciantes e industriales del Cusco.<sup>59</sup> Algunas de las principales empresas textiles del Cusco o filiales de Arequipa instalaron sus oficinas y tiendas principales. También fue una calle de un rico movimiento cultural: la casa y estudio Luis E. Valcárcel y el estudio fotográfico de Martín Chambi compartían espacio con los locales comerciales y los hogares de los industriales. En síntesis, fue una calle dinámica, insigne del pensamiento más actual del Sur peruano y de la economía más pujante del Cusco. No existió ninguna quietud ni somnolencia, como organiza la mirada el texto de Ríos publicado en *Variedades*.

En el nivel del símbolo identificamos estrategias distintas para explicar la resignificación semántica de las imágenes. En la foto de Rodríguez, el modo *in praesentia* conjunto; en la de Chambi, el modo *in absentia* disyunto. La fotografía 3.9. presenta dos tipos de significantes superpuestos: a) la dificultad del lugar agreste a través de la montaña y b) la soledad del espacio, por medio de los terrenos baldíos en cada extremo de la sección inferior. En la fotografía 3.10., en cambio, “[...] el mecanismo de detección ya no está basado en la redundancia, sino en la inadmisibile banalidad del mensaje, banalidad que nos esforzamos en negar, cargándola de significaciones proyectadas” (Grupo  $\mu$  2002, 120). En el caso de esta última foto, hay un mecanismo pragmático que interviene en la proyección de un mensaje externo: el título del artículo, la nota a pie de las fotos y el texto del artículo periodístico.

### **3.3. Representación y poder en las fotos de Martín Chambi y Sebastián Rodríguez.**

Las fotos analizadas brindan un acercamiento a nuestro tema central: la relación entre la representación y el poder en lo serrano. En ellas encontramos dispositivos de poder como la raza, la clase, lo etario y el género. Las fotos analizadas demuestran la articulación entre estas categorías y su uso para la diferenciación. Apreciamos también cómo las articulaciones difieren en ciertos

---

<sup>59</sup> La familia estuvo involucrada en el negocio textil y en la Sociedad Eléctrica del Cuzco Limitada entre otros negocios.

patrones según la realidad social del Cusco y Morococha. El contraste en el análisis entre las fotografías 3.5. y 3.6. es un ejemplo muy claro: la autorrepresentación de los mineros en Morococha y la de Mario Pérez en Cusco son notablemente diferentes. La particularidad de cada autorrepresentación corresponde a realidades histórico-sociales concretas.

Lo mismo acontece entre las fotografías 3.9. y 3.10., que abordan el mismo tema, lo urbano, pero con estrategias diferentes, como hemos explicado más arriba. Una situación distinta encontramos en las fotografías 3.3. y 3.4., cuyas semejanzas son más abundantes que sus diferencias. La presencia de la autoridad nacional encarnada en el personaje de la policía tiene una estructura de representación similar en ambas fotos. Esta multiplicidad producto del análisis remite a los diferentes tiempos y niveles en la estructura de la sociedad, así como a sus engranajes particulares con el poder.

En el transcurso de este proceso, las estrategias utilizadas para la representación son claves. Contamos con el uso variado de símbolos como los cerros o la máquina. En las fotografías 3.1. y 3.6. contrasta el rol adscrito a la máquina: mientras en Morococha provee legitimidad y autoridad, en Cusco su uso es flexible y hasta liberador, pues carece de pretensión subordinante, o, en todo caso, no es tan explícita como en la anterior.

Ahora bien, la diferencia entre las fotos no significa que necesariamente sean opuestas, sino que cuentan con una propiedad distinta. La presencia o inserción del capital internacional, expresado con los proyectos mineros y de infraestructura, en la Sierra Centro marca la particularidad de una región con una dinámica previa autosuficiente. Mientras tanto, en la Sierra Sur hay un flujo o movimiento cultural e intelectual muy particular. Su temprana conexión comercial con el exterior antes que con Lima, es decir, su extensión más allá de las fronteras nacionales permitió un cosmopolitismo muy temprano. En Junín, en cambio, no hay una dinámica cultural similar durante la misma época. Otra de las razones de la diferencia entre Junín y Cusco es una particularidad del segundo: Junín es el corazón de la Sierra Centro, mientras que Cusco es una ciudad a merced de Arequipa, el verdadero eje organizador de la Sierra Sur. Al mismo tiempo, la preponderancia cultural del Cusco marca una diferencia notable. Todo esto influye en las diferentes formas de articulación de las cuestiones raciales, de género, de clase, etarias, etc., y, finalmente, en la representación del lugar.

### **3.4. La etnografía visual**

El objetivo de la investigación ha sido construir una muestra desde un trabajo de archivo riguroso y fiel al contexto histórico de los fotógrafos. Aquello implicó diferenciar entre a) una interpretación contemporánea de las imágenes y b) una interpretación que se ajuste al momento histórico que consideran las preguntas de investigación: la primera mitad del siglo XX.

Para el estudio de Sebastián Rodríguez tomé contacto con Andrés Longhi, investigador responsable de las últimas curadurías sobre el fotógrafo de Junín. En el caso de Martín Chambi, contacté con Jorge Villacorta, investigador del arte, crítico y curador especializado en la fotografía del Sur andino del Perú. También organicé un viaje a Cusco para conversar con Teo Chambi, sobrino del fotógrafo y responsable del Archivo Chambi.

Tan pronto comencé mis indagaciones identifiqué una serie de dificultades. La fotografía del siglo XX peruano es, para la investigación, un tema aún en ciernes. Una característica singular es la brecha entre la prolija actividad de los fotógrafos y su conocimiento actual. Efectivamente, todos los fotógrafos del siglo XIX y la primera mitad del XX pasaron por un abandono durante muchos años. Así, vivimos un redescubrimiento de varios fotógrafos peruanos. La falta de continuidad dificultó la investigación de carácter por parte de los historiadores, los principales interesados en el tema. La investigación es nutrida acerca de la correcta periodización, la reconstrucción biográfica y la trayectoria de los fotógrafos. Los historiadores comparten preocupaciones con los ámbitos más artísticos, donde las curadurías de los fotógrafos son una de las principales fuentes bibliográficas. Producto de las entrevistas pude identificar la débil rigurosidad en varias curadurías, hecho que no abarca, felizmente, a todas. Un ejemplo: los títulos de las fotos son contemporáneos. Los fotógrafos solo fecharon las fotos, sin añadir ninguna descripción. De ahí que los títulos sean producto del trabajo de memoria o la interpretación descriptiva del curador. Asimismo, advierten sobre fotos con fechas incorrectas o imprecisas. La

selección se basa, a menudo, en criterios formales contemporáneos<sup>60</sup> o en la predominancia de un discurso sobre la memoria. El trabajo sobre las placas de vidrio redescubiertas explica, en primera instancia, esta situación. Finalmente, el comentario del investigador Villacorta (1995) sobre las publicaciones y exposiciones sobre Chambi es también válido para otros fotógrafos de la época: falta mayor investigación y rigurosidad.

Las primeras entrevistas condujeron a otras. En el caso de Sebastián Rodríguez entrevisté a un segundo investigador, Servais Thissen, quien contribuyó con una mejor comprensión sobre el contexto histórico-cultural de la fotografía en Junín. En el caso del fotógrafo cusqueño, entrevisté a Herman Schwarz. Su trabajo sobre el fotoperiodismo de Chambi abrió una actividad complementaria para mi trabajo de campo. La revisión de la prensa ayudó a situar mejor algunas fotos; sin embargo, en otras oportunidades no hay certeza sobre su circulación. Schwarz me invitó a indagar más sobre un fotoperiodismo en Rodríguez, pero no tuve éxito en esta vía. Quizá extender el intervalo de la revisión de fuentes periodísticas permitiría algún hallazgo significativo y daría luces sobre el trabajo del fotógrafo de Morococha. El fotoperiodismo fue una fuente de ingresos muy común para los fotógrafos y una plataforma para ganar reconocimiento. En este sentido, hay muchas preguntas abiertas. ¿Cuál fue el reconocimiento de Sebastián Rodríguez durante su época? ¿Fue solo un fotógrafo de nivel local o departamental? Esto abre cuestiones sobre su lugar actual en la fotografía peruana y en su tiempo, considerando que es el único fotógrafo peruano de principios del siglo XX que comparte colección con Chambi en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York. Además, la figura mítica de Rodríguez como el único fotógrafo en las minas de Junín se fragiliza, porque durante la revisión encontramos a otro corresponsal para el diario *La Crónica*, Pecho Luna. En consecuencia, no fue el único fotógrafo en campamentos mineros de la Sierra Centro.

Más allá de la ausencia de fotos en prensa es probable que su estancia en Morococha sea importante por su legado histórico-social. Rodríguez trabajó para la empresa Cerro de Pasco Cooper Corporation sin contrato y solo para registrar (foto

---

<sup>60</sup> Un caso es la preferencia de la foto blanco/negro sobre las coloreadas. Los entrevistados y el trabajo de Garay (2010) muestran la valoración social de las fotos coloreadas sobre las de gama de grises en la primera mitad del XX. Así mismo, existió una valoración del trabajo de modificación manual sobre las fotos –el “fotoshop” de la época–. Esto último parece una característica que excede al Perú. Para el caso ecuatoriano, véase Schelenker (2012).

documento) a los nuevos trabajadores. El resto de sus fotos son retratos de estudio y aspectos de la vida cotidiana en Morococha y alrededores. Hay documentación de mineros con sus familias o en sus espacios de trabajo. También fotografió acontecimientos locales y actividades familiares, como paseos alrededor de Morococha, o sepelios. Adicionalmente, acompañó expediciones de la empresa por los alrededores y tomó fotos dentro del campamento minero a pedido de los jefes o los capataces. En síntesis, participó y registró una dinámica social cotidiana. Los investigadores de su obra rescatan su trabajo como una cuestión de memoria sobre un espacio social muy particular y estratégico en la economía peruana. Tendría que pasar algunos años para la presencia de un fotógrafo de mayor alcance nacional desde el centro del país, me refiero a Teófilo Hinojosa. Dos dudas quedan luego de la revisión y reflexión sobre el material recogido en las entrevistas ¿Por qué no hay fotos de Sebastián Rodríguez sobre las luchas sindicales de 1930? El espacio donde trabajó Rodríguez fue muy activo a fines de la década de 1920 y principios de 1930 en la lucha por reivindicaciones obreras. La otra duda es sobre su estancia en Morococha. El espacio de Junín era muy rico en actividades extractivas y económicas. Según Thissen (2008), Huancayo contaba con muchos estudios fotográficos, indicio de una apertura al consumo fotográfico.<sup>61</sup> Además, él fue un fotógrafo con una valoración muy alta sobre la familia, que terminó radicando en Huancayo. Por tanto, no queda clara su predilección por el campamento minero en lugar de Huancayo.<sup>62</sup> En síntesis, la investigación historiográfica sobre Rodríguez aún está en un estado incipiente.

En el caso de Martín Chambi, la revisión en prensa también contribuyó a situar mejor sus fotos. Muchas fotos hoy expuestas como arte fueron tomadas para el periódico y circularon de forma distinta. Hay fotos de tipo que en la placa de vidrio parecen reivindicativas del indio. No obstante, cuando uno las aprecia en su verdadero soporte de circulación, la prensa, vemos que no existió tal reivindicación. En otras ocasiones, el registro en prensa parece más exacto que la memoria de sus familiares. Finalmente, también hay fotos donde el texto de la prensa y la memoria del familiar alimentan un mejor análisis de las fotos. El trabajo de campo y la

---

<sup>61</sup> Información recogida en la entrevista del mes de octubre 2014. Adicionalmente, su hermano ejerció la fotografía y la pintura en Huancayo, lo cual sugiere la facilidad de comerciar en esa ciudad. Lastimosamente no hay información, archivo fotográfico ni investigaciones sobre su hermano.

<sup>62</sup> Información brindada por Longhi durante la entrevista del mes de octubre 2014.

revisión de archivo corroboró una hipótesis que venía manejando al principio de la investigación: Chambi fue un fotógrafo comercial en el sentido amplio, sin preferencias por un grupo o sector social.

Otro aspecto importante es la interrogante sobre un Chambi indigenista. La revisión de archivo ayudó a cuestionar esta premisa. En primer lugar, como afirma Garay (2010) existe un argumento basado en su cercanía a la revista indigenista *kosko*. No obstante, Chambi solo participó en la revista indigenista a través del pago de publicidad para su estudio. En segundo lugar, el mismo autor sostiene que, “[...] los tipos andinos más obedecen a un interés de corte sociológico o periodístico [...]” (Garay 2010, 98). Las fotos fueron tomadas para la prensa y la circulación en este medio tuvo un carácter muy distante y opuesto al indigenismo. Al leer los textos que acompañan las fotos de Chambi, uno encuentra muchos prejuicios y valoraciones negativas sobre el indio. Un compromiso indigenista hubiera rechazado ese uso de su material. Incluso, la relevancia del Gigante de Sihuana, hoy en día tan valorado por los curadores y especialistas, fue mínima. Su circulación en la prensa fue marginal y bajo la idea de una excentricidad. Tampoco fue retomada en las exposiciones de Chambi ni en las publicaciones donde colaboró.<sup>63</sup> A pesar de ello, el indigenismo fue parte del contexto social cusqueño. El ejercicio fotográfico de Chambi evidencia un respeto por el otro, en especial por el indígena, y una consideración por exponer el lado positivo del Sur andino. Ahí radica el lugar de enunciación de Chambi. Adicionalmente, de las entrevistas con los especialistas surgió la necesidad de indagar sobre sus aprendizajes, sobre dónde y con quién aprendió todo lo que llegó a saber sobre el arte fotográfico, sus técnicas y sus secretos.

---

<sup>63</sup> Información suministrada por Schwarz durante la entrevista del mes de octubre 2014 y, luego corroborada en el libro de Garay (2010).

## Reflexiones finales

Las fotografías contienen una rica información sobre las relaciones sociales de su tiempo, más allá del hecho registrado. Suministran información sobre cómo en las imágenes lo representado está circunscrito a relaciones de poder con una densidad temporal y espacial específica. En otros términos: las fotografías representan un hecho, persona o idea, pero también contienen relaciones de poder que influyen o son negociadas en la organización y los criterios de percepción visual de la foto. Por ejemplo, en la fotografía 3.5., la representación de los mineros no exime de la imagen la presencia de relaciones de poder de clase, género y raza que, aunque no son representadas, sí participan en los criterios y valores de la composición de la imagen. No existe, entonces, un tratamiento visual único para la relación entre representación y poder. Antes bien, presenciemos un abanico de mecanismos para consolidar un mensaje sobre la sierra, los serranos y las serranas. En este sentido, la *heterogeneidad histórico-estructural*, que define a un patrón que permea todos los ámbitos de la vida social y adquiere concreción según el proceso de articulación histórico-espacial, nos brinda un interesante marco de posibilidades reflexivas y explicativas.

Ante la pregunta planteada en la tesis, las fotografías de Sebastián Rodríguez y Martín Chambi participan de una valoración negativa sobre la Sierra y sus habitantes, que ya predominaba en el discurso oficial (el limeño). Sin embargo, las estrategias retóricas visuales son diferenciadas en cada artista-empresario. En el caso de la producción y reproducción de una representación de la Sierra como lugar, lo geográfico ocupa un lugar central. La geografía como disciplina difunde y legitima una percepción diferenciada del territorio según criterios de latitud, longitud y elevación (Orlove 1993). De ello se valen las imágenes para circular una idea de la Sierra como lugar agreste y pasivo, entre otras características negativas. Así, por ejemplo, la valoración preferentemente positiva de la urbe en el siglo XX es sustituida por un mensaje desdeñoso, debido a la ubicación de las ciudades de Morococha y Cusco en la Sierra. Asimismo, la expansión de la geografía refuerza un

proceso de apropiación: lo agreste e inaccesible de la Sierra, debido a su latitud y elevación, deriva en un reto para el sujeto cognoscente. Por eso, en las fotos de paisajes con la presencia de personas hay un imperativo por posar reclamando un logro de la ciencia, el sobreponerse a la dificultad del lugar.

En el caso de los sujetos de la Sierra, la dinámica del poder y su representación articula diversos niveles jerarquizados de dominación y explotación. A partir de las fotografías estudiadas, considero que en la cima de esta estratificación encontramos a personajes como André Ricarde, el contratista, o la de Ezequiel Arce, el dueño de la cosecha de papas, o al policía, que representa el orden y la autoridad desde el Estado, quienes ostentan el poder en cada una de las escenas captadas. Por otro lado, las mujeres o los sujetos feminizados son quienes ocupan las posiciones inferiores. Así pues, la mujer no es la única otra o excluida en el entramado social, sino que la feminización también puede ser utilizada para subyugar ciertas masculinidades.

En mi opinión, la presencia y expansión del capital imperialista ubica a las relaciones de producción como el eje articulador de las otras relaciones de poder, como son el género, la raza o la edad. Pero no debe desprenderse de lo anterior que compartan siempre la misma ubicación o articulación. En la composición de las fotos, las posibilidades de entrecruzar las relaciones de poder alrededor del eje descrito son infinitas. En especial, la estratificación jerárquica de las relaciones de poder es diferente en cada fotógrafo. Así, la comparación entre Chambi y Rodríguez permite identificar los contrastes en las relaciones entre el poder y la representación de los sujetos de la Sierra según el contexto del Sur o Centro de los Andes peruanos. No obstante, es la forma como se presenta y relaciona el capital, vinculado a una experiencia y discurso sobre la modernidad, el elemento principal en la diferenciación del contexto social.

La relación entre a) la representación de la Sierra y sus habitantes y b) el poder refleja la ausencia de una matriz constitutiva única de las relaciones de poder y, en su lugar, manifiesta la presencia de un patrón, es decir, una densa malla de relaciones sociales. Las múltiples articulaciones presentes en las fotos visibilizan como en la intersección van confluyendo las particularidades de esa densa red o compleja unidad analítica conocida como la Sierra peruana.

Un análisis más profundo demandaría ampliar la muestra de fotos, así como incorporar algún caso de la Sierra Norte y la capital. La relación con Lima es



fundamental para avanzar en un análisis sobre estas relaciones de poder. En especial para explorar la cuestión racial. Su manifestación en las fotos es ineludible. Pero esta adquiere una relación más profunda en la medida que se presenta en el interior de las sociedades cusqueña y junina, así como en su relación con la costa y la capital. Por un lado, como planteó Vich (2010), Lima y el resto de la Costa es la medida para el resto del territorio nacional y, por el otro, ser limeño “[...] dada la construcción geográfica de la raza que existe en el Perú quiere decir socialmente blanca [o blanco]” (De La Cadena 2004, 28). Incorporar estos escenarios permitiría profundizar en las conexiones, los lenguajes comunes y las interdependencias, temas y propósitos que van más allá de la presente tesis.

## Bibliografía

- Ames, Patricia. 2011. "Discriminación, desigualdad y territorio: nuevas y viejas jerarquías en definición". En Marcos Cueto y Adrián Lerner, edit., *Desarrollo, desigualdad y conflictos sociales*, 15-34. Lima: IEP.
- Antmann, Fran. 1981 "La fotografía como elemento de análisis histórico-social. Sebastián Rodríguez y el campamento minero de Morococha (1930-1960)", *Quehacer*, No. 11: 112-127.
- . 1987. *The mining town of Morococha (January 8-March 22)*. New York: Museum of Contemporary Hispanic Art.
- . 2008. "Los campesinos mineros de Morococha". En Fran Antmann, curadora, *Morococha-Sebastián Rodríguez*, 12-28. Lima: MALI.
- Araya Umaña, Sandra. 2002. *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*. Costa Rica: FLACSO-CR.
- Barth, Frederik. 1976. "Introducción". En Frederik Barth, comp., *Los grupos étnicos y sus fronteras*, 9-49. México: FCE.
- Barthes, Roland. 1989. *La cámara lucida*. Barcelona: Paidós.
- . 1994. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- . 1999. *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Belting, Hans. 2012. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Berger, John. 2004. *Modos de ver*. La Habana: Adagio.
- . 2013. *Mirar*. Buenos Aires: De la Flor.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.
- . 2003 "La definición social de la fotografía." En Pierre Bourdieu, edit., *Un arte medio*, 135-174. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cata y Lauret, Federico. 1927. *El ferrocarril de Huancavelica. Opiniones técnicas, discursos, mapas y fotografías conmemorativas de la inauguración*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- Castro, Fernando. 1992. "The frayed twing of modernity (at Houston Photo Fest)", *Photometro*, vol. 11, Issue 97 (March): 5-17.

- Contreras, Carlos. 2004. *El aprendizaje del capitalismo. Estudios de historia económica y social del Perú Republicano*. Lima: IEP.
- Cotler, Julio. [1978] 2006. *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Lima: IEP.
- Crary, Jonathan. 2008. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el Siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.
- Crenshaw, Kimberle. 1991. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence Against Women of Color", *Stanford Law Review*, vol. 43: 3 (July): 1241-1299.
- De La Cadena, Marisol. 1998. "Los intelectuales y las mestizas cusqueñas", *Márgenes*, Año XI No. 16: 53-84.
- , 2004. *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP.
- , 2006. "¿Son híbridos los mestizos?", *Universitas humanísticas*, No. 061: 51-84.
- Dourojeanni, Marc, et al. 2009. *Amazonía peruana en 2021*. Lima: ProNaturaleza / DAR / SPDA.
- Dubois, Philippe. 1994. *El acto fotográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández Retamar, Roberto. 2004. *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO.
- Flores, Rosario. 2011. "Etnografía visual y colonización cauchera". En Gisela Cánepa, edit., *Imaginación visual y cultura en el Perú*, 197-219. Lima: PUCP.
- Flores Galindo, Alberto. [1987] 2007a "Los mineros de Morococha: La búsqueda de una identidad". En *Obras completas*, VI, 263-266. Lima: Sur.
- , [1983] 2007b. "La sierra central durante la independencia Las guerrillas, las montoneras y la guerra no convencional." En *Obras completas*, VI, 263-266. Lima: Sur.
- , [1974] 1993a. *Los mineros de cerro de Pasco*. En *Obras completas*, I. Lima: Sur.
- , [1972] 1993b. *Arequipa y el sur andino*. En *Obras completas*, I, Lima: Sur.
- Foucault, Michel. [1972] 1980. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- , [1977] 1976. *Vigilar y castigas*. México: Siglo XXI.
- , 1991. *Saber y verdad*. Madrid: La Piqueta.
- Garay Albújar, Andrés. 2003. "De Flandes a Cusco ¿la reivindicación del retrato artístico fotográfico?". En: *Revista de comunicación*, vol. 1: 68-76.
- , 2010. *Martín Chambi, por sí mismo*. Piura: Universidad de Piura.
- Garay, Andrés y Jorge Villacorta. 2005a. "Emilio Díaz y Max T. Vargas. Los orígenes de la fotografía moderna en Arequipa y en el Sur Andino Peruano (1896-1926)". En *Max T. Vargas y Emilio Díaz*, 17-45 Lima: ICPNA.

- , 2005b. "El sentido cultural de la fotografía de autor en la Arequipa de 1900."  
En *Max T. Vargas y Emilio Díaz*, 51 Lima: ICPNA.
- , 2010. "De astronomía y fotografía", *CDI*, No1 (Junio): 82-97.
- , 2011. "Emilio Díaz fotógrafo", *CDI*, No2 (Mayo): 17-29.
- , 2012. *Un arte arequipeño: maestros del retrato fotográfico*. Lima: auto editado.
- , 2015. *Fotografía de los Andes*. Modena: Fondazione Fotografia Modena.
- Gonzales, Osmar y Jorge Peña Zepeda. 2013. "La representación social. Teoría, método y técnica". En María Luisa Tarrés, coord., *Observar escuchar y comprender sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, 299-338 México: FLACSO.
- Guerrero, Andrés. 1997. "Ciudadanía, frontera étnica y compulsión binaria", *Iconos*, No. 04 (Dic.-Mar.): 112-122.
- Guarné Cabello, Blai. 2004. "Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación". En Elisenda Ardevol y Nora Muntañola, coord., *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, 47-127. Barcelona: UOC.
- Grupo  $\mu$ . 2002. "Retorica Visual fundamental". En Desiderio Navarro, edit., *Image I*, 98-135. La Habana: Criterios.
- Gruzinski, Serge. [1990] 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: FCE.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías*. Quito: UASB.
- Hall, Stuart y Paul Du Gay, comp. 2003. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harvey, David. 1998. *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Huayhuaca, José Carlos. 1993. *Martín Chambi, fotógrafo*. Lima: IFEA.
- Hill Collins, Patricia. 2000. *Black Feminist Thought*. New York: Routledge.
- Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jáuregui, Carlos. 2008. *Calibania: canibalia, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Kosik, Karel. 1976. *Dialéctica de lo concreto*. México: Grijalbo.

- La Serna Salcedo, Juan Carlos. 2011. "Visiones del progreso, otredad y fronteras internas en la construcción de la Amazonía peruana". En Gisela Kánepa, edit., *Imaginación visual y cultura en el Perú*, 221-246. Lima: PUCP.
- Lauer, Mirko. 1997. *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo*. Lima: Sur / Cusco: CBC.
- , 2001. *La polémica del vanguardismo*. Lima: UNMSM.
- López Lenci, Yazmín. 2007. *El Cusco, paqarina moderna*. Lima: INC.
- Lossio, Jorge. 2012. *El peruano y su entorno. Aclimatándose a las alturas andinas*. Lima: IEP.
- Marzal Felici, Javier. 2011. *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Majluf, Natalia y Jorge Villacorta. 2006. *Sobre fotografía*. Lima: MALI.
- Manrique, Nelson. 1987. *Mercado interno y región. La sierra central 1820-1930*. Lima: DESCO
- , 1991. "Historia y utopía en los Andes", *Márgenes*, Año IV, No. 8 (Diciembre): 21-34.
- Mariátegui, José Carlos. [1928] 2007. *Siete ensayos de la realidad nacional*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Mesclier, Evelyn. 2001. "De la complementariedad a la voluntad de 'aplanar los Andes': representaciones de la naturaleza y pensamiento económico y político en el Perú del siglo XX", *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, vol. 30: 3: 541-562.
- Mitchell, W.J.T. 1994. "Imperial landscape". En W.J.T. Mitchell, edit., *Landscape and power*, 5-34. Chicago: University of Chicago Press.
- Navarrete, José Antonio. 2003. "Fisonomía de las diferencias en el archivo de Fernando Antonio Zapata". En Lucia Chiriboga y José A. Navarrete, edit., *Vecinos. Fotografías de Fernando Zapata*, 16-50. Quito: Taller Visual. CIFIC.
- Nogué, José. 1985. "Geografía humana y paisaje", *Anales de la Geografía de la Universidad Computense*, No. 5: 93-107.
- , 2010. "El retorno al paisaje", *Enrahonar*, No. 45: 123-136.
- Ojos Propios. 2014. *Sebastián Rodríguez, un fotógrafo peruano*. Lima: Ojos Propios.
- Orlove, Benjamín. 1993. "Putting race in place: order in colonial and poscolonial Peruvian geography", *Social Research*, vol. 2, No. 60: 301-336.
- Osorio, Jaime. 2012. *Fundamentos del análisis social*. México: FCE.
- Pachas, Sofía. 2007. *Luis Ugarte y la sociedad de Bellas Artes*. Lima: SHRA-UNMSM.

- Ponce Sangines, Carlos. 1963. *Tiawanaku. Templete Semisubterráneo*. La Paz: Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur.
- Pratt, Mary Louise. [1992] 2011. *Ojos imperiales*. Buenos Aires: FCE.
- Quijano, Aníbal. [1978] 1985. *Imperialismo, clases sociales y Estado en el Perú 1980-1930*. Lima: Mosca Azul.
- . 1988 “La nueva heterogeneidad estructural de América Latina”. En Heinz Sonntag, edit., *Nuevos temas, nuevos contenidos*, 29-51. Caracas: UNESCO-Nueva Sociedad.
- . 1991a. “La razón del Estado”. En Enrique Urbano, comp., *Modernidad en los Andes*, 97-120. Cusco: CBC.
- . 1991b. “Poder y crisis en América Latina”, *Revista Páginas*, No. 109 (junio): 40-59.
- . 2000. “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Journal of world-systems*, VI: 2 (Summer/Fall 2000): 342-386.
- . 2001. “Poder y derechos humanos”. En Carmen Pimentel, comp., *Poder, salud mental y derechos humanos*, 9-26. Lima: CECOSAM.
- Quintero, Pablo. 2010. “Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructura de la sociedad en América Latina”, *Papeles de Trabajo*, No. 19 (Junio): 1-15.
- Renique, José Luis. 1980. “El Centro Científico del Cusco”, *Histórica*, vol. IV, No.1 (Junio): 41-52.
- Ríos Pagaza, Carlos. 1923. “La ciudad milenaria”, *Variedades* (Lima), 1 de enero.
- . 1928. “El descubrimiento del Huaynapicchu”, *Variedades* (Lima), 8 de agosto.
- Rose, Gillian. 2002. *Visual Methodologies*. London: SAGE.
- Rubina Vargas, Celia Isabel. 2013. “Representaciones del otro o la construcción de identidades sociales en tres fotografías de Martín Chambi”. En Ana Claudia de Oliveira, edit., *As Interações Sensíveis. Ensaio de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, 325-341. Sao Paulo: Estação das Letras e Cores PUC-Sao Paulo.
- Saussure, Ferdinand. 1945. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Schlenker, Alex, editor. 2012. *Transcámara*. Quito: Plataforma Sur.
- Schwarz, Herman. 2001. “Martín Chambi: corresponsal gráfico”. En Natalia Majluf, edit., *La recuperación de la memoria: el primer siglo de la fotografía, Perú 1842-1942*, 14-49. Lima: Fundación Telefónica.

- , 2004. “¿Gigante de Paruro?”, *El Peruano* (Lima), 14 de noviembre.
- , 2007. “Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX”, *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, vol. 36, No. 1: 39-49.
- Thissen, Servais. 2008. *El Perú profundo de Teófilo Hinojosa*. Lima: SIC.
- Valcárcel, E. Luis 1981. “El Cusco de comienzos de siglo”. En José Matos Mar, edit., *Luis E. Valcárcel Memorias*, 11-108. Lima: IEP.
- Vich, Víctor. 2010. “El discurso sobre la sierra del Perú: la fantasía del atraso”, *Crítica y emancipación*, Año II, No. 3 (primer semestre): 115-168.
- Villacorta, Jorge. 1995. “Fama y fortuna de Martín Chambi”, *El Mundo* (Lima), Sección D, 1-2 de abril.
- Villaplana, Virginia. 2010 “Memoria colectiva y mediabiografía como transformación de las narrativas culturales”, *Arte y políticas de la identidad*, vol. 3 (Diciembre): 87-102.

## Anexo fotográfico

Artículo de Ríos Pagaza publicado en *Variedades* el 08 de agosto de 1928

Fotografía 1

Portada del artículo de Ríos Pagaza con fotografía de Chambi

UNA JORNADA GLORIOSA

### El descubrimiento de Huaynapicchu

EL INACCESIBLE FARALLON DE HUAYNAPICCHU, A MAS DE TRES MIL PIES DE ALTURA AL NIVEL DEL URUBAMBA, DESPUES DE MUCHOS SIGLOS, ES HOLLADO POR PLANTAS HUMANAS — CINCO ESFORZADOS ADMIRADORES DEL PASADO PERUANO CONQUISTAN LA CIMA QUEATALAYA EL CAÑON DEL URUBAMBA

(Especial para **VARIEDADES**)

La nota sensacional en esta ciudad y posiblemente en el mundo civilizado—ya que el cable ha difundido en detalle todo cuanto se refiere a la proeza que va a narrarse

tado de Connecticut,—es el descubrimiento de Huaynapicchu.

La jira encabezada por el Prefecto Vélez al soberbio, formidable cañón del Urubamba, zona de una belleza salvaje y grandiosa que sobreco-ge, jira que tuvo como punto de mira una visita a Machupicchu, fantástica población que es hoy sin disputa el mayor monumento que ha dejado de su paso la gran cultura que se desarrolló en la región del Cuzco y en



Hermosa visión de Huaynapicchu, en el instante en que Santander, Echegaray y Valdivia, prenden una fogata para dar fe de haber conquistado ese inaccesible farallón. En primer término uno de los soberbios barrios de "la misteriosa" Machupicchu

su género uno de los más valiosos y estupendos del mundo. Suscitó en este sector del país, singular atención, caudalosos entusiasmos.

Fruto de este ardimiento es el hallazgo de Huaynapicchu.

La zona arqueológica del Urubamba cuyos hitos son las ruinas de Pisac, las de Ollantaytambo, las de Torontoy y Cori-huayrachina y estas ciudades procures, tan altas que parecen suspendidas en el espacio



## Fotografía 2

### Continuación del artículo de Ríos Pagaza, con fotografía de Chambi



Desde las cuales el panorama de la hoya  
del gran río sagrado de los Incas, es incom-  
parable, fué detenidamente estudiada el año  
1912 por una comisión de sabios (arqueó-  
logos, etnólogos, topógrafos, químicos,  
geólogos, etc.) procedente de la Universidad de Ya-  
le, comisión presidida por Hiram Bingham.  
Este grupo de hombres de ciencia, des-  
cribió al mundo civilizado las famosas rui-  
nas de Machupicchu de las que entonces se  
conocieron muchos centenares de fotografías y

divulgación completa del enorme valor de  
esta ciudad que mueve a pasmo, no sólo en  
América, sino en todo el mundo.

Siguiendo esta huella—huella luminosa—  
un buen día, día de sol, sol de agosto, que  
en estas agrestes sierras es dorado y cega-  
dor, cinco jóvenes: Antonio Santander, José  
Echegaray, Melchor Valdivia y Vela, Oscar  
Santander y Victor M. Carpio, resolvieron as-  
cender hasta Huaynapicchu.

Hay el antecedente que a este enorme fa-  
rallón, especie de gigantesco  
obelisco de cerea de mil pies  
más alto que Machupicchu y a  
más de tres mil pies de eleva-  
ción, sobre el valle que riega el  
Urubamba, no pudieron llegar  
los sabios de la comisión de Ya-  
le; muy a pesar de que dispo-  
nían de cuantos medios, cuantos  
aparatos y recursos brinda nues-  
tra actual cultura para esta cla-  
se de arriesgadas empresas. Sólo  
uno de ellos; el arqueólogo Ken-  
nel Heads logró vencer una re-  
gular altura en pos de Huayna-  
picchu. Pero al llegar a una es-

**Impresionante aspecto de un pa-  
raje del Cañón del Urubamba. Al  
fondo el macizo gigantesco de  
Media Naranja, por donde pasa  
el ferrocarril de La Convención.  
Al frente de este macizo quedan  
Machupicchu y Huaynapicchu**

pecie de terraza, perdió el piso  
y rodó barranco abajo. Cuarenta  
metros estuvo dando botes en el  
precipicio, sufriendo la rotura de  
una clavícula, hasta que logró  
aferrarse de unos arbustos y pe-  
nosa, laboriosamente, fué resca-  
tado mediante cables, escaleras  
de alambres, por sus compa-  
ñeros.

Los jóvenes arriba citados lle-  
garon al pie de la montaña en  
cuyo ápice señorea Huaynapic-  
chu. A nado vadearon el río Vil-  
canota y se internaron en el  
inextricable bosque vivero de to-  
da suerte de alimañas y temibilísimas vibor-  
ras, que desde el valle, a una altura mayor  
de unos mil quinientos pies, trepa el barran-  
co. Ahí por el esfuerzo que demandaba esta  
empresa Oscar Santander quedó inutiliza-  
do y tramos después Carpio sufrió los efec-  
tos de una picadura del ofidio sombrío e in-  
quietante. Una vez que de sus compañeros  
recibieran eficaz auxilio los accidentados, se  
quedaron a la sombra de añosos, corpulentos

publicaron diversos folletos y libros, en  
los que este descubrimiento quedó cir-  
cunscripto a los lectores de habla inglesa;  
entre éstos, sólo a un núcleo de iniciados  
de estudios americanistas.  
Fue esta la razón por qué el Prefecto se-  
ñor Vélaz, con innegable, profunda visión  
de la trascendencia del empeño, auspició,  
con un serio estudio de Machupicchu y una

Fotografía 3  
Última página del artículo de Ríos Pagaza, con fotografía de Chambi

árboles, junto a la manigua espesa donde mil ruidos caloriantes indican el paso de aves y reptiles, la caída de las hojas, la labor de zapa de insectos de inverosímil traza, los efectos de la temperatura elevada que va sorbiendo esa espesa humedad de los bosques que tanto empalidece y hace débiles los más fuertes organismos.

Antonio Santander, José Echegaray y Melchor Valdivia y Vela, prosiguieron la ascensión. Dos días y cuatro horas emplearon en la subida. Las dos noches que duró este peregrinaje se la pasaron como metecos en los árboles. La pendiente en trechos es tan aguda que es muy posible que acuse unos noventa grados de inclinación. Los lienzos de roca caen a plomo sobre el valle y los árboles se extienden horizontalmente. Para ganar un metro de altura, en veces, hay que emplear hasta un cuarto de hora, reptando

los, más que gatos, como serpientes, avanzaron por ella hasta lograr su empeño. Entre una tremenda hemorragia de arbustos, toda suerte de lianas, plantas rastreras y trepadoras, descubrieron varios hermosos compartimientos del mismo tipo de los del Cuzco y Machupicchu, entre ellos, torreones que miran hacia Machupicchu y un palacio con cuatro puertas—de tipo trapezoidal tan característico de la arquitectura incaica—de acceso y una que se abre sobre varias escalinatas que partiendo de la cimera de este enorme obelisco bajan hacia el abismo hasta donde éste es humanamente domeñable. Este palacio—cuentan los excursionistas—ofrece varios subterráneos que es muy probable que comuniquen con Machupicchu.

Es cuanto vieron. Una devoradora sed los impidió quedarse por mucho tiempo en esa eminencia. Sólo pudieron enarbolar una bandera y prender una fogata que muestra claramente una de las fotografías que ilustra este artículo.

La escalinata por la que ascendieron hasta Huaynapicchu—dicen—tiene más de trescientos metros y mil peldaños, peldaños unos artificialmente hechos con bloques matemáticamente casados, ajustados a la roca, otros, tallados en la misma masa granítica.

Habiase, pues, consumado la hazaña de conquistar para la cultura actual, un vestigio hermosísimo de la pasada grandeza autóctona, al llegar hasta Huaynapicchu.

(FOTOS CHAMBI).

**Carlos RÍOS PAGAZA**



Huaynapicchu, vista desde el barrio de los templos donde se halla el de las tres ventanas, de Machupicchu

siempre, dobladas las piernas, tremulantes. Dos días y cuatro horas después de emprender la ascensión llegaron a Huaynapicchu, a plena cima. Antes, la suerte — la suerte que razón tuvieron los griegos en accesible al gigantesco farallón. Una vez que estos bravos abandonaron el bosque se encontraron con una muralla granítica inexpugnable. Pero la desesperanza no fué con quedar hasta que en la maraña, en una quebrada, hallaron una escalinata lúida por el tiempo, cubierta de maleza, atrocemente resbaladiza y en extremo empinada. Como ga-